Cena 50 gr.

forma 3

MAJ 1935

CZASOPISMO ZWIĄZKU ZAWODOWEGO
POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W ŁODZI

LIST

Stefan Wegner

Drogi Zbyszku. Dziwiłeś się, kiedy ci powiedziałem, że takie słowa, jak czyste piękno, ideał piękna powinny być wykreślone z dzisiejszego słownika. Trudno to będzie ci wytłumaczyć, ponieważ wychowałeś się w takiej atmosferze, gdzie dużo mówiło się o tem, i przyjąłeś to jako naturalny spadek, jako rzecz niepodlegającą dyskusji. Zastanów się jednak nad tem, jakie pojęcia określają te wyrazy, co się za niemi kryje. I przypomnij sobie, czy ci kto kiedy wyjaśnił, co to jest piękno, co to jest ideał piękna.

Przypuszczam, że nikt tego nie zrobił, bo w rozmowie ze mną nie mogłeś jakoś zdefinjować tego pojęcia. A więc przyznaj, że przyjąłeś te wyrazy do swego słownika dość bezkrytycznie, nie wiedząc, co się za niemi kryje.

Ale mówiłeś kiedyś, że najpiękniejsza jest wieś i że chata wiejska ze słomianym dachem bardziej ci się podoba, niż drapacz chmur, bo...

Bo co? Tu się zaciąłeś, ale po pewnym namyśle dodałeś: bo na wsi czuję się dobrze, mam poddostatkiem przestrzeni i powietrza, jest las, gdzie zbierałeś grzyby i wypoczywałeś w dni upalne. I wymieniłeś wiele innych zalet, a wkońcu powiedziałeś: jak ładnie brzęczą kosy na łące i jak pięknie śpiewają dziewczyny na dożynkach. Wynikałoby z tego, że dla ciebie ideałem piękna byłaby wieś, konkretna wieś. Masz jeszcze jej obraz w pamięci.

W ostatnich dniach odwiedziłem swego starego przyjaciela, z którym nie widziałem się od kilku lat. Przyjaciel mój jest architektem, jest człowiekiem żywym i inteligentnym, interesuje się wszelkiemi przejawami życia społecznego, a zawód swój traktuje poważnie i z zamiłowaniem. Jest architektem co się zowie nowoczesnym. A raczej nie jest, lecz był.

Przed dwoma laty ożenił się z córką bogatego kupca antykwarjusza z Krakowa.

W ostatnich czasach ruch budowlany zamarł i przyjaciel mój znalazł się w takiej sytuacji, że musi liczyć na pomoc teścia.

Ów teść był człowiekiem taktownym i tolerancyjnym, ale od tego czasu zaczęły się dyskusje na temat sztuki i piękna. Teść nie uznawał już sztuki nowoczesnej, nie widział piękna w prostocie płaszczyzn, w betonie i żelazie. Uważał zresztą, że rzecz użytkowa nie może być piękna i aby miała znośny wygląd trzebaby ją ozdobić. Zato zachwycał się swemi antykami.

One były piękne.

W jego wyobraźni Ludwiki XIV i XV wiązały się z potęgą i bogactwem, do którego dążył całe życie. I one go nie zawiodły. Te bezużyteczne meble przynosiły mu zyski, zapełniając reprezentacyjne salony nowobogackich. Wychwalał rękodzieła, podnosząc, że każde z nich jest inne, tymczasem współczesna produkcja masowa wytwarza rzeczy podobne — pod jeden szablon. W zróżnicowaniu widział również piękno.

Mój przyjaciel długo się opierał, wkońcu jednak doszedł do wniosku, że nie można być krańcowym, że piękno jest tu i tam, że należy to z sobą pogodzić i że nowoczesna architektura plus ornament renesansowy to będzie synteza. Ta nowoczesna architektura przestała zapewniać mu byt, a teść zatrudnił go przy urządzaniu wnętrz nowobogackim.

Inny przykład. Pewien kilkunastoletni chłopiec zapytany, co uważa za ideał piękna, oświadczył, że dla niego ideałem piękna jest Ludwik XIV. Widział w reprodukcji jego portret namalowany w pełni przepychu i bogactwa. Por-

tretem tym został olśniony, gdyż marzył zawsze, aby stać się wielkim i potężnym, aby mieć swoje wojska i dwór. I oto znalazł na portrecie wcielenie swego ideału.

Co z tych przykładów wynika?

Tobie podoba się wieś i tęsknisz do niej, bo wieś w twej psychice kojarzy się z dobrobytem, jakiego wówczas zażywałeś. Okoliczności sprawiły, że musiałeś porzucić dotychczasowy spokojny tryb życia i przenieść się do miasta. Żyjesz w warunkach dość ciężkich, miasto i mechanika przemysłowa przygniatają cię. Nie jesteś przystosowany do zmienionych warunków. Rad byłbyś powrócić na wieś, szukasz takich emocyj, któreby pozwoliły ci zapomnieć o rzeczywistości dzisiejszej. I jeśli nie oddajesz się pijaństwu, to dlatego, że wiesz o zgubnych skutkach alkoholizmu. Zato stałeś się miłośnikiem sztuki. Ale czy sztuki, albo jakiej sztuki?

Podoba ci się Chełmoński, Wojciech Kossak, jesteś zwolennikiem krajobrazu i scen z życia wsi i miasteczek, dokąd jeździłeś na jarmark. Pankiewicz jest już dla ciebie obcy, zbyt francuski jak powiadasz, w dodatku za mało prawdziwy. Ty musisz mieć na obrazie wieś prawdziwą i piękną i tak wyidealizowaną jak w twej wyobraźni.

Malarze, których wymieniłeś, stoją na bardzo różnych poziomach artystycznych, a jednak nie robisz między nimi różnicy. Podobają ci się o tyle, o ile ich malarstwo przypomina lub idealizuje wieś. Mówiłeś coprawda o pięknym kolorycie, o zestawieniu barw, ale zgrzytałeś zębami przechodząc obok obrazu abstrakcyjnego, gdzie harmonja barw nie była zamącona żadnemi ubocznemi względami. Ten abstrakcyjny obraz leżał poza granicami twego zrozumienia, przerażał cię tak samo, jak niepewne jutro, o którem nie chcesz myśleć. W twej wyobraźni nie wiązał się z twoim bytem, bo cała twoja psychika nastawiona jest na dzień wczorajszy. Przeżuwasz, kontemplujesz przeszłość. Dla ciebie przeszłość nie jest lekcją, lecz ideałem.

Piękno nie istnieje w oderwaniu. Wiąże się zawsze z potrzebami człowieka. Warunki ekonomiczne w jakich żyje, prądy społeczno-ekonomiczne, z jakiemi wiąże swój byt i stopień świadomości określają jego estetykę.

Rozważ drugi przykład, który ci podałem.

Mój przyjaciel architekt rozumiał możliwości, jakie zawiera w sobie nowoczesna sztuka abstrakcyjna. Czysta sztuka abstrakcyjna zapładniała jego wyobraźnię twórczą. Korzystał świadomie z metod kompozycji. Metody te pozwalały mu wydobyć piękno przestrzeni, którą kształtował i materjałów, jakich używał. a często czysta sztuka dostarczała mu gotowych wzorów zestawień barwy, kształtu i faktury. Działo się to w okresie wznoszącej się konjunktury możliwości życiowych, a potem przyszło to i owo i kryzys w całej Europie i zamieszanie pojęć i pielęgnowanie kołtuństwa. I przypomnij sobie, że ostatni „reżym“ zlikwidował Bauhaus, placówkę artystyczno-eksperymentalną, która stworzyła zaczątki realizacji sztuki masowej środkami techniki przemysłowej. I przyszły czasy, kiedy maszyna rzekomo stała się wrogiem człowieka, bo odbierała mu pracę i podrywała jego egzystencję. Więc powrót do starych środków produkcji i do rzemiosła, kult przeszłości i oparcie się o starą sztukę, która odpowiadała ówczesnym formom życia.

I w tym wypadku, jak w każdym innym, który podda się analizie, stosunki społeczno-ekonomiczne określają estetykę.

MALARZ, SPOŁECZEŃSTWO A SZTUKA

Karol Hiller

Ostatnio pisze się dużo o społecznem stanowisku malarza, o walorach, jakie sztuka mieć powinna, aby była społeczną, o kryzysie „prawdziwej sztuki“ itd. Zjawisko to jest skutkiem popielcowego nastroju, wynikającego z ogólnego kryzysu i jest zarazem dowodem jak dalece sztuka związana jest z życiem. Interesują nas wszakże różnice zdań w sprawie uspołecznienia sztuki w środowisku samych malarzy. Uderza w tym wypadku fakt niezbity, że malarze jak i reszta inteligencji nie stanowią jednolitej grupy społecznej i wyrażając ten czy inny pogląd na rolę sztuki w społeczeństwie, solidaryzują się najczęściej z dążnościami klas posiadających, a tylko w rzadkich wypadkach czynią to z myślą o wyzyskiwanych, do których zresztą sami należą. Brak uświadomienia istotnej roli sztuki i uleganie nagminnemu wartościowaniu rzeczy według ich sprzedażnej okoliczności postawiły większość malarzy w zbyt prostą zależność od bogatych lub władzę mających nabywców. Dla nich brak nowych założeń w sztuce, któreby wytrącić mogły z równowagi lub otępienia ich odbiorcę, staje się cnotą tak wielką, że inne kryterja już nie wchodzą w rachubę. Na nieszczęście lub też na szczęście, niezawsze istnieje odpowiednia konjunktura na prywatnego odbiorcę. Bywa nawet, że krytyczny stosunek kulturalnego miłośnika sztuki niekiedy wprost udaremnia sprzedaż obrazu. Wówczas, jako pierwsza pożałowania godna myśl gromadzka i jako pierwsza rekompensata za doznane cięgi, zjawia się idea o nadklasowości „elity“ wśród reszty społeczeństwa. Jest to jednak tylko etap, NB-górny etap w postępującym procesie pauperyzacji. Wstąpiwszy na padół, zwykle dochodzi się szybko do przekonania, iż antyszambrowanie w pojedynkę należy zamienić na coś wal-

niejszego. Krzyczy się więc wielkim głosem: naród, społeczeństwo, państwo i wielka przeszłość, chociaż się niczego za duszą nie posiada, prócz lęku, aby nie być pominiętym przy podziale dóbr.

Mimo szerokiego zasięgu wyrazów „społeczny“, społeczeństwo“, nie powinniśmy zapominać o tem, że obyczajowa wartość tych określeń dotyczy przedewszystkiem aktywnych zjawisk zbiorowych, które na gruncie sztuki zwykliśmy wiązać z wysiłkami produkcyjnemi. I tak jest w istocie w sztuce nowoczesnej, gdyż niema w niej kierunku, w którym nie usiłowanoby wiązać postulatów formy plastycznej z nową formą organizacji społecznej. Możnaby zatem zaryzykować twierdzenie, że konsumpcyjnemu społeczeństwu odpowiada konsumpcyjna sztuka, aktywnemu zaś — produkcyjna, gdyby w życiu było możliwe istnienie biegunowych przeciwieństw bez form pośrednich. W rzeczywistości mentlik dokoła łączenia coraz to inaczej rozumianej sztuki z coraz to inną grupą społeczną jest nieunikniony, ponieważ dla wykrycia czynnika uspołecznienia sztuki nie przykłada się właściwej miary we właściwem miejscu. Warunkiem nieodzownym do uzgodnienia poglądów na tę sprawę należy uważać taki stan rzeczy, kiedy z jednej strony producent artysta jest całkowicie świadom odbywających się procesów społecznych, z drugiej zaś odbiorca sztuki jest równie dobrze zorjentowany co do istoty immanentnych przymiotów artystycznego produktu. Obecnie przy wielkich brakach z obu stron trudno oczekiwać zgodnego w tym względzie orzeczenia, to też marjaż najdziwaczniejszych koncepcyj długo jeszcze dostarczać będzie materjału do- i odwodowego przy omawianiu wszelkiego rodzaju wątpliwych posunięć, zarówno w grupach artystów, jak i konsumentów.

Ataki przedstawicieli społeczeństwa na sztukę mnożą się ostatnio coraz więcej. Przypuśćmy, że taki najazd na plastykę w całości podjęty został nie dla celów ubocznych, lecz w prawdziwej trosce o zapewnienie masom budującej sztuki. Tak przynajmniej stawia się tę kwestję w poważniejszych enuncjacjach. Jakiż, zapytamy, może być rezultat tych rozważań. Rzecz jasna, iż w każdym wypadku inny, zawsze zależny od społecznego stanowiska autora i jego poglądów na sztukę. Pozostaje skolei postawić pytanie, jaki ma być stosunek artysty do tych konkluzyj, a przedewszystkiem, czy ten stosunek powinien być nijaki.

Nie twierdzę, aby atak zzewnątrz na plastykę zawsze był rzeczowy, ale odpowiedzi nań artystów najczęściej są właśnie nijakie i to podwójnie, ponieważ zamazują tak samo kwestję społecznego przydziału jak i istotę społecznej wartości sztuki. Wstydliwe przemilczanie, że sensem walki o wszelkie dobra, a więc i o dobra kulturalne jest interes klasowy, jest w najlepszym razie instynktownie stosowaną metodą. Natomiast metodą uświadomioną w pełni jest szerzenie mitu o jednakowej ważności dla kultury wszelkiej wykonywanej sztuki, o ile dopełni się w niej warunek dotyczący poziomu. Jeśli więc w kwestji określenia społecznej przynależności większość artystów nie jest zdecydowana, to zato ani chwili się nie wątpi w ogólno-społeczną wartość swej pracy. A właśnie warto się nad tem zastanowić, choćby się nawet wierzyło w istnienie wartości ogólno-społecznych.

Skoro warunkiem uczestnictwa w czynnem życiu jest praca, to w sztuce jest nim praca twórcza. Tu nie wystarcza wykazanie się zwykłym poziomem wykonywanego artystycznego rzemiosła bez zadeklarowania swego udziału w ciągłem tworzeniu paraleli sztuki wobec zmienności życia. Czem jest w samej rzeczy poziomowy epigonizm większości grup artystycznych, jeśli nie rzemieślniczem reprodukowaniem form dawnych, w jedynej chęci aby im dorównać. Czy dbałość o poziom w tej sztuce niedość wyraźnie wskazuje na wsteczny jej kierunek i zależność od wartości poza nią. Jeśli układanie pewnych znanych kształtów nie jest pozbawione przymiotów twórczej gry, to jednak jest to krotochwila w porównaniu z faktem wynalezienia figur i reguł samej gry, wyznaczających raz na zawsze kierunek wszelkich jej możliwości, choćby ich było bezliku. A jeśli się sczasem zmieniają również i zasady gry, to dzieje się to znowu wysiłkiem jednostek twórczych. Niewątpliwie, że i popularyzatorskie malarstwo ma swe znaczenie, jako czynnik rozprowadzający wszerz ustalone zdobycze plastyki, lecz jest to czynność mimo wszystko konsumpcyjna wobec sztuki. Nie przemawia przez nią ani zainteresowania się nowemi formami życia, ani chęć ich poznania — cechuje ją obojętność wobec wszelkiego stawania się, póki rzecz nie skrzepła w fakcie, oczywistym dla wielu. To też o ile można mówić o znaczeniu społecznem sztuki reprodukcyjnej, to raczej jako predestynowanej do wyrażania potrzeb społeczeństwa zachowawczego. Doraźne zaś koncesje, czynione ze strony tej sztuki rewolucyjnym prądom w społeczeństwie, przez odpowiednie akcentowanie anegdoty, należy zakwalifikować jako szkodliwe mącicielstwo, jak to wskazywałem w artykule o wystawie sowieckiej.

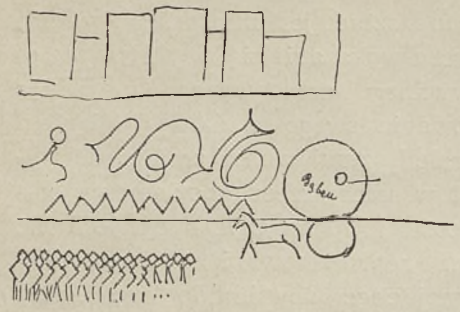
Jeżeli liczbowo przeciwstawić pracę twórczą niewielu — ogromowi sztuki reprodukcyjnej, to mimowoli narzuci się uwadze różnica ich gatunkowego ciężaru. Wysiłek zużyty na pokonywanie trudności w jednym i drugim wypadku jest zbyt nierówny, aby można było unifikować całą produkcję artystyczną pod kątem widzenia jej wartości dla nowego społeczeństwa. Tylko w wypadku wzięcia udziału w twórczości bez zastrzeżeń można mówić o pełnowartościowej służbie dla kultury i rozwoju społecznego.

DYSKUSJA L. CHWISTEK — W. STRZEMIŃSKI

L. Chwistek:

Ucieszyłem się, że Pan w ostatnich swoich rzeczach przesunął się nieco w kierunku rzeczywistości. Myślę, że zagadnienie schematyzacji i rzeczywistości jest bardzo zajmujące. Pragnąłbym, żebyśmy za wszelką cenę znaleźli wspólną drogę, bo naprawdę wtedy zwyciężymy. W przeciwnym razie pochłonie nas morze bezmyślności, którem jesteśmy otoczeni.

Proponuję antyunizm.



L. Chwistek

Unizm prowadzi do antyunizmu. Rozwijam strefizm w antyunizm, t. zn. nietylko nie staram się maskować stref, ale silnie podkreślam tak, że obraz rozpada się napozór na kilka części. Myślę, że to jest właśnie dobrze, bo jedność kompozycji jest czemś przestarzałem, wyssanem do dna przez sztukę indywidualistyczną. Przyślę Panu próby akwarel antyunistycznych. Myślę, że antyunizm jest wspólną platformą strefizmu i unizmu.

Proponuję Panu dyskusję na ten temat i zgóry zaznaczam, że godzę się na daleko idące ustępstwa, bo chciałbym, żeby rzecz nie była produktem indywidualnym, tylko intersubjektywnym.

Panu zawdzięczam zrozumienie tego faktu, że sztuka nie może być produktem indywidualnym. Takie rozczulanie się nad zmarnowanymi genjuszami, do jakiego przyzwyczaił nas impresjonizm, jest kapitalistycznym przeżytkiem. Chcę tylko, żeby sztuka była czemś zrozumiałem dla prostego robotnika i czemś zabawnem, coby dawało mu rozrywkę i wypoczynek.

W. Strzemiński:

a) Nie uważam, by sztuka bezpośrednio miała służyć każdemu z jej konsumentów.

Dzielę ją na eksperyment formy i wynalazek formy (ustalenie koncepcji) — i utylitarną realizację koncepcji w życiu codziennem. Konsumentowi z szerokich mas społeczeństwa potrzebna jest właśnie ta realizacja, ponieważ ona organizuje mu bezpośredni tryb życia codziennego. Nie sentymentalne oglądanie indywidualnych obrazków, lecz sprawdzalne, objektywne podniesienia poziomu możliwości życiowych. Np. architektura nowoczesna, wynikająca zasadniczo z koncepcji neoplastyków (Mondrian, Doesburg, Vantongerloo), jest utylitarnem usprawiedliwieniem ich koncepcji plastycznej. Koncepcją neoplastyków był obraz, jako rytm proporcyj prostokątów i kwadratów (istotne podłoże piękna w greckiej architekturze). To pozwoliło architekturze wyzwolić się z całego balastu zdobnictwa i dekoracyjności. Lecz całkowite uzasadnienie znaleziono dopiero, gdy technika współczesna udowodniła, że formy neoplastyków są j e j f o r m a m i, że za neoplastyzmem przemawia k a l k u l a c j a kosztów budowy; gdy funkcjonalizm architektury współczesnej (projektowanie budynku, by on odpowiadał następstwu czynności człowieka w danem wnętrzu) — projektowanie architektury, jako organizacji rytmu ruchów człowieka w danem wnętrzu — pokazało, że koncepcja neo-plastyków, daje mieszkanie w y g o d n i e j s z e, niż architektura „dekoracyjnej“ fasady i „salonów“ — dopiero wówczas nastąpiło utylitarne uzasadnienie plastycznego wynalazku neoplastyków. Eksperyment formalny neoplastyków stał się pożytecznym dla społeczeństwa.

Dlatego uważam, że nie koncepcja formalna, lecz jej realizacja utylitarna służy k a ż d e m u ze społeczeństwa. Natomiast sztuka koncepcyjna istnieje tylko dla tych, którzy potrafią pracować nad daną koncepcją w kierunku jej realizacji utylitarnej: artystów, techników, ideologów politycznych etc. W ten sposób jedynie możemy się wyzbyć indywidualistycznej aspołecznej sztuki malowania sentymentalnych kaprysów, złudzeń i marzeń.

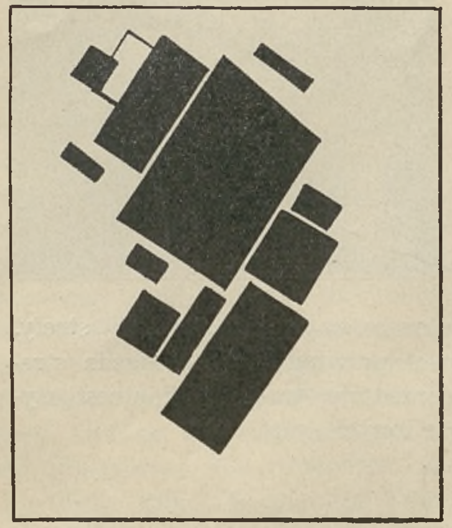
b) Podstawą liberalizmu gospodarczego był pluralizm czynności. Stąd poszukiwanie obrazu urozmaiconego i bogactwa formy. Nie uważam by unizm był przeżytym, ponieważ jest on obecnie głównem wołaniem epoki.

Dążenie do jednolitej organizacji jest najgłębszym i najbardziej powszechnym impulsem naszych czasów. Ono jest podłożem społecznem unizmu. Zmiany w organizacji państw idą w kierunku ponadindywidualnego układu równorzędnych współzależnych elementów, lub też frazeologicznie maskują się na unizm dla ukrycia odmiennej rzeczywistości.

Uzasadnieniem artystycznem unizmu jest dążenie do absolutnej jednolitości kompozycji zbudowanej na podstawie organicznych praw czy-

stej plastyki. Oczyszczenie plastyki od elementów jej obcych, operowanie czystym elementem plastycznym (t. zn. wzrokowo-przestrzennym), budowa kompozycji coraz to bardziej jednolitej — to były kryterja, powodujące zmianę kierunków abstrakcyjnych w plastyce.

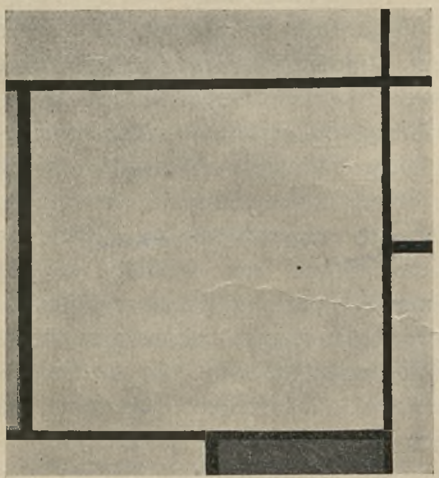
Suprematyzm



K. Malewicz

sprowadził malarstwo do samowystarczalnych elementów płaskich i do przejrzystej ekonomji kompozycji. Elementem obcym plastyce był potencjonalny ruch kształtów, zawieszonych w chwilowej równowadze. Ten właśnie ruch, dynamizm formy, moment czynności ruchowej — przeczył czysto przestrzennej dwuwymiarowej statycznej naturze obrazu.

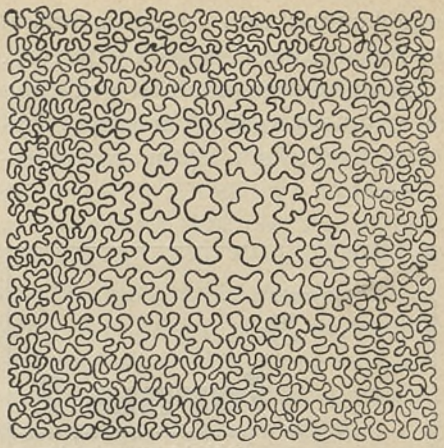
Neoplastycyzm



P. Mondrian

sprowadza obraz do istotnego podłoża plastyki — podziałów płaszczyzny kompozycyjnej i poszukiwania statycznej kompozycji proporcyj.

Unizm wychodzi z założenia, że kompozycja podzielona nigdy nie jest kompozycją jednolitą. Dlatego z zagadnienia ilości różnolitych elementów tworzących kompozycję przesuwa uwagę na jakość natężenia jednolitej formy w kompozycji.



W. Strzemiński

Ta cała ewolucja kierunków odbywała się pod naciskiem hasła kompozycji organicznej i jednolitej. I do tej samej organicznej i jednolitej organizacji życia zmierzają pragnienia ludzkości.

c) Te pejzaże morskie i łódzkie, jakie wystawiłem we Lwowie nie świadczą o mojem odejściu od abstrakcji w sztuce i zbliżeniu się do „rzeczywistości".

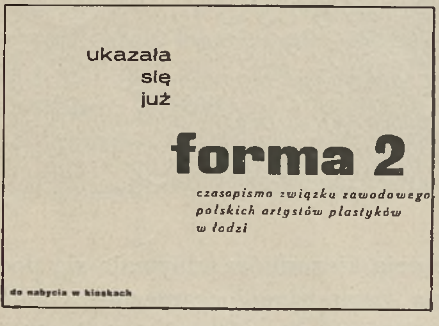
Malowałem je wypoczynkowo, gdyż wymagają mniejszego wysiłku. Nie myślę, by powtarzanie rzeczywistości było bliższe życia, niż przetwarzanie rzeczywistości i jej organizowanie. Czy bliższe życia jest opowiadanie o jego wypadkach, czy poszukiwanie praw i zasad kierujących wypadkami? Dziś potrzebne jest nie bierne uleganie i powtarzanie rzeczywistości, lecz jej przetwarzanie. Dlatego widzę antyunizm, jako odejście od zasadniczej linji pragnień naszych czasów.

d) Czem byłby antyunizm?

Wyodrębniając na obrazie strefy i przeprowadzając jednorodność formy w granicach każdej poszczególnej strefy, dzieli on obraz na kilka części, nie wiążących się wspólnym pierwiastkiem formy. Oko widza może połączyć te strefy jedynie rytmem przejść od jednej strefy jakościowej do drugiej. W tem przechodzeniu zawarty jest element czasu, właściwy sztukom czasowym: literaturze, kinu, muzyce. Wprowadzenie pierwiastka czasu do czysto przestrzennej wzrokowej natury obrazu byłoby osłabieniem stopnia organiczności, już osiągniętego w uniźmie, byłoby powrotem do koncepcji neoplastyków, że obraz jest rytmicznem powiązaniem przez ruch oka, przechodzącego od jednej części do drugiej. A więc leży na linji realizacji koncepcji neoplastycyzmu.

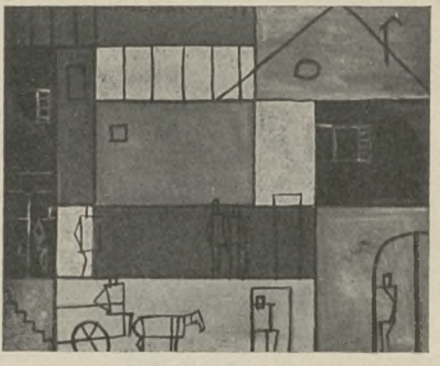
Jednocześnie, przez wprowadzenie elementu czasu, zbliża się wymieniony kierunek do literatury i zawiera w sobie możliwości nadzwyczaj silnego oddziaływania sugestywno-agitacyjnego. Była tutaj w Łodzi w I. P. S-ie wystawa drukarstwa funkcjonalnego. Jego metodą jest wyprowadzenie kompozycji graficznej z treści danego druku. Całość tekstu dzieli się na kilka grup znaczeniowych. Każda grupa (o jednoli-

tym typie pisma) kontrastuje z innemi grupami zarówno wielkością i miejscem w kompozycji, jak i krojem czcionek. Ten kontrast graficzny poszczególnych grup powoduje znaczną czytelność i przejrzystość tekstu. Rytm formy wynika z rytmu treści.



Druk funkcjonalny

Myślę, że antyunizm mógłby być malarskim odpowiednikiem drukarstwa funkcjonalnego. I jako taki — narzędziem silnego oddziaływania emocjonalno-agitacyjnego. Byłby rozwinięciem pracy Torres-Garcia, który już przeprowadzał w swoich obrazach (jeden w kolekcji sztuki nowoczesnej w muzeum Bartoszewiczów) rozmieszczanie przedmiotów w wyraźnie odgraniczonych strefach, lecz nie dawał



J. Torres-Garcia

jednorodności formy w granicach każdej strefy, nie opracowywał przedmiotów, by każda streficzna grupa przedmiotów przez kontrast wyodrębniała się z innych grup.

L. Chwistek:

Myślę, że stosunki ekonomiczne dzisiejsze, są produktem rozkładającego się kapitalizmu i nie mogą być podstawą do rozważań, obliczonych na dalszą metę.

Obawa przed marzeniem i tem, co można nazwać narkotykiem sztuki jest produktem stosunków kapitalistycznych. Zarówno literatura, jak sztuka indywidualistyczna starała się narzucić nam marzenia o księżniczkach, wytwornych menuetach, pałacach, klejnotach itd., ażeby znieczulić naszą wrażliwość na dolegliwości dnia codziennego, płynące z kapitalistycznego ustroju. Walka z kapitalizmem dokonywała się w imię racjonalizmu. W obawie przed ostrą krytyką i zdolnością do ścisłego myślenia, dąży kapitalizm do tego, żeby nawet najobjektywniejsze dziedziny takie, jak fizyka teoretyczna uczynić irracjonalnemi. Dzisiaj wytworzyła się sytuacja do tego stopnia paradoksalna, że fizycy i astronomowie głoszą irracjonalizm, a artyści usprawiedliwiają swoje irracjonalne odchylenia chęcią wypoczynku i nieodpowiedzialną igraszką.

Ale sztuka ma być właśnie wypoczynkiem i nieodpowiedzialną igraszką. Jeśli nie będzie artystów, którzy czuwać będą nad temi sprawami, to wezmą je w ręce tępi zawodowcy i w ciemię bici znawcy, jak to właśnie dzieje się u nas. A potem tęsknota za odprężeniem wewnętrznem rzuci ludzi na tereny przeżyć ordynarnych i brutalnych form narkozy. Co gorsza, ta sama tęsknota wplatać się będzie w sprawy nauki, zabarwiając je artystycznie, ale odbierając im właściwe znaczenie.

Całe to zamieszanie pojęć płynie z zakłamania idealistycznego, w którem stara się kapitalizm utrzymać nas za wszelką cenę. Kiedy małe dziecko zabiera się do kształtowania rzeczywistości po swojemu, to wtedy niema to nic wspólnego z indywidualizmem. Wprost przeciwnie, im bardziej jest się n a p r a w d ę sobą, tem bardziej występują na wierzch biologiczne procesy wspólne wszystkim żywym istotom. Wskazuje na to wielkie podobieństwo r y s u n k ó w n a m u r a c h, dokonywanych we wszystkich miejscach i czasach. Rysunki te są zawsze bardzo piękne.

Ale dziecku mówi się, że nic n i e u m i e i zmusza się je do tego, żeby zgwałciło w sobie instynkt k s z t a ł t o w a n i a. Każe mu się zerkać na model i robić karykatury rzeczywistego przedmiotu w stylu lalki woskowej. Tak samo jest z uczniami akademji. Chce się koniecznie stworzyć z a w o d o w c ó w, ludzi w t a j e m n i c z o n y c h, wiedzących rzekomo więcej o sztuce, niż przeciętny człowiek. Prowadzi to do potworności, która może obudzić wstręt do wszystkiego, co się nazywa sztuką. Myślę, że s u p r e m a t y z m i u n i z m zrodziły się ze zdrowego odruchu, podyktowanego potrzebą gwałtownego protestu. Lepiej zginąć niż wysługiwać się złemu panu, to jasne. Ale unizm doprowadził do tego właśnie, co się dzieje na starych murach w zaułkach miejskich. Doprowadził do samotności wewnętrznej, tęsknoty za kształtowaniem rzyczywistości. Poszukiwanie elementów sztuki musi czy prędzej czy później uderzyć czołem o tajemnicę murów starych i o prawo życia dopominającej się swojej realizacji. Unizm jest największym arystokratyzmem, jest odwróceniem się tyłem do ohydy panoszącego się naturalizmu. Ale unizm nie pokona nigdy fotografij, widokówek, afiszów, ilustracyj itd.

Jedna jest tylko siła, która umie przezwyciężyć ohydę naturalistycznego symbolu. Odwołanie się do sztuki dzieci i wielka organizacja masowej

produkcji dzieci. Trzeba aby dzieci uwierzyły we własne siły i żeby ich rodzice uwierzyli, że ich dzieci są artystami. Rodzicom przyjdzie to łatwo, jeśli tylko nałoży się kaganiec nauczycielom rysunku, wychowanym w atmosferze niewolnictwa. Ale żeby do tego doszło, trzeba pokazać sztukę wolną, od kapitalistycznego przesądu o jedności kompozycji. Jedność kompozycji i sztuka bezczasowa jest przystosowana do smaku leniwych, skłonnych do kontemplacji indywidualistów. Jest typową idealistyczną fikcją. Przestrzeni bezczasowej niema. Przestrzeń bezczasowa jest fikcją. Nikt więcej nie znalazł się naprawdę w takiej przestrzeni i nigdy się w niej nie znajdzie. Bezczasowość nie jest wypoczynkiem. Bezczasowa kontemplacja jest fikcją, stworzoną przez filozofów-dworaków, ażeby dogodzić smakowi panów zaprawionych do próżniactwa. Człowiek wykonujący mechaniczną pracę pragnie wielkiej ilości zmieniających się wrażeń. Dlatego szuka kina. Kino jest ideałem sztuki plastycznej, ale oczywiście nie kino oparte na filmie, tylko na rysunku. Filmy rysowane są zadatkiem przyszłej wielkiej sztuki. Narazie obracają się w ciasnej sferze dość płytkich konceptów, dlatego właśnie, że prawdziwi artyści nie mają odwagi kształtować rzeczywistości. Zanim powstanie wielki film rysunkowy, musi odrodzić się malarstwo czaso-przestrzenne. Sentymentalna treść została zgnębiona właśnie dlatego, że obawiano się niebezpiecznej propagandy. Z tego, że sentymentalizm był często niesmaczny, nie wynika że nie może być sentymentalizmu wielkiego. Niema powodu, żeby sztuka nie oddała się na usługi życiu. Czysta sztuka i czysta forma jest burżuazyjnym przesądem. Tylko żywa sztuka i żywa forma*) jest wielka. Chodzi tylko o to, żeby forma była silniejsza od myśli, od życia. Wszystko inne jest jak obiad literacki członków Akademji. Myślę, że u nas wszystkich jest dosyć brutalności, a nawet dzikości, żebyśmy zrozumieć mogli czar żywej sztuki. Kulturę estetyczną wbito nam w głowę pałkami, wmówiono nam, że istnieje jakaś głęboka tajemnicza wiedza, którą osiągniemy może za sto lat dopiero. W rzeczywistości okazuje się, że nie mamy się czego uczyć.

Styl architektury współczesnej jest lepszy od dawnego, bo lepiej przyznać się do nędzy niż wystawiać fałszowane weksle. Dlatego właściwie unizm jest lepszy od neoimpresjonizmu i wszystkich form zakłamanego naturalizmu. Myślę jednak, że ta atmosfera czystości i samotności, do której doprowadza unizm, musi prędzej czy później zrodzić protest i doprowadzić do antyunizmu. Jestem pewny, że Pan czy prędzej, czy później powie: nie chcę unizmu, nie chcę objektywności, — chcę się bawić sztuką, chcę wypoczywać, tak właśnie jak wtedy, kiedy wykonywałem pejzaże morskie. I wtedy właśnie będzie Pan najbardziej objektywny i najsilniej przemówi przez Pana wielkie słowo żywej sztuki.

---

*) P. S. Pierwotnie napisałem: ordynarna sztuka i ordynarna forma. Wyraz ten oddaje lepiej moją myśl, bo chodzi mi o negację t. zw. estetyzmu i elegancji. Ponieważ jednak wyraz ordynarny oznacza często fałszywy estetyzm i fałszywą elegancję, zaniechałem tego wyrazu.

W. Strzemiński:

1) Krytyka kapitalizmu jest obecnie tak powszechna i słyszy się z tak różnych stron, że to zmusza do zbadania, jaka jest rola kulturotwórcza stanowiska, które Pan zajął. Tem bardziej, gdy postulaty społeczne tak ściśle wiążą się z formą ich wyrażania artystycznego. Sztuka dziecka, rysunki na murach i w kątach zaułków, poszukiwanie jak najdalej idącej bezpośredności wyrazu, negowanie całego dorobku wielowiekowej kultury, odrzucanie wszystkiego co następuje po twórczości dziecka i człowieka epoki kamiennej, odrzucanie kultury w imię bezpośredniego, nagiego, biologicznego odruchu — te wszystkie dążenia nazywamy prymitywizmem. Prymitywizm, jedno z odgałęzień secesji, powstał w końcu XIX w. (Gauguin, Hodler, u nas Wyspiański). Prymitywizm negował całą ówczesną kulturę, nawołując do pierwotnego złotego wieku szczęśliwości wysp polinezyjskich (Gauguin) i przedkapitalistycznego mocarnego lnianego i drewnianego chłopa (Wyspiański). To przesuwanie szczęścia ludzkości w okres miniony tłumaczy się całością wpływów, jakie kształtowały epokę ówczesną.

Szybki rozwój przemysłu i miast w drugiej połowie XIX wieku ściągnął do miast masy ludności wiejskiej. Chłop stawał się robotnikiem, zbankrutowany ziemianin — urzędnikiem w biurze fabrycznem. Rzeczywistość miejska dawała egzystencję, lecz wymagała intensywnej, ciężkiej, zdyscyplinowanej pracy, wynikającej z wyższego poziomu struktury gospodarczej. Jako ucieczka od tej ciężkiej rzeczywistości wynikała idealizacja już nieco zapomnianych warunków bytu, idealizacja wsi przedkapitalistycznej, bunt przeciwko szarej codzienności pracy, pragnienie wyzwalającego cudu, chociażby narkozy i zboczenia, kult kaprysu (typowa kapryśnie wygięta linja secesyjna) i bunt przeciwko ówczesnej kulturze maszynowej (brzydota maszyn i wyrobów fabrycznych), wołanie o rzemiosło artystyczne. Secesja miała na celu nie zorganizowanie najwyższych form kultury industrjalnej, lecz cofnięcie się do poprzednich form gospodarki drobnorzemieślniczej i naturalnej. W tej walce kapitalizm reprezentował wartości kulturotwórcze. Prymitywistycznemu ideałowi sztuki nieskończonej ilości drobnych warsztatów, gdzie

każdy maluje obrazy na własny użytek, sam dla siebie, — przeciwstawiam ideał industrjalizacji sztuki, opanowania przez sztukę techniki maszynowej, naukowe badanie jej elementów i ich oddziaływania psychofizjologicznego, związania sztuki z procesem wytwórczym, by mogła kształtować przebieg funkcyj życia codziennego i stać się w ten sposób utylitarnym czynnikiem życia społecznego.

2) Rysunki na ścianie, czy też rysunki dzieci, nie są kształtowaniem życia, lecz jego mniej lub więcej dokładnem kopjowaniem. Naturalizm nigdy nie jest kształtowaniem życia (stopień dowolności wobec natury nie gra roli). Pozostając przy założeniach naturalizmu nigdy nie będziemy mogli wyjść poza obraz tematowy, wiszący na ścianie dla upiększenia pokoju. Musielibyśmy wobec tego zrezygnować ze zdobyczy, już osiągniętych w plastyce, zredukować stan kultury plastycznej i przekreślić ostatnie 30 lat tak intensywnego rozwoju plastyki.

a) współczesna sztuka abstrakcyjna osiągnęła możność wytworzenia kondensacji formy nie uciekając się do naśladowania natury. Dawniej malowano na obrazie przedmioty, wzięte z natury i dodawano do nich pewną ilość wartości malarskich. Obecnie osiąga się większą kondensację formy przez bezpośrednie łączenie czystych elementów plastycznych.

b) współczesna sztuka abstrakcyjna osiąga tę kondensację formy przez zestawienie dowolnych materjałów. Łączenie kilku rozmaitych materjałów, dokonane podług zasad formy plastycznej, umożliwia bezpośrednie osiągnięcie należytej kondensacji formy. Dawniej, we wszelkich odmianach naturalizmu, wyłącznym materjałem były farby na płótnie, któremi malowano przedmioty wzięte z natury.

Te zdobycze umożliwiają wyjście poza dotychczasową koncepcję obrazu, jako jedynego terenu realizacji intencyj artystycznych. Każdy kształt, spotykany w życiu, każdy materjał użytkowy mogą w swem zestawieniu wytworzyć pożądaną kondensację formy. Nie musimy koniecznie malować tematy na obrazach.

Ze stanowiska sztuki odtwórczej jest architektura nowoczesna tylko zmianą stylu estetycznego z droższego na nieco tańszy. Lecz w rzeczywistości przez odmienne podejście do projektowania planu — zmienia ona sam tryb życia w mieszkaniu. W tem organizowaniu nowego trybu życia powinna współdziałać plastyka, łącząc się z nauką i techniką.

Współczesne drukarstwo funkcjonalne nie jest tylko zmianą maniery estetycznej lecz przedewszystkiem organizacją rytmu czytelności tekstu, a przez to wzmożeniem jego sugestywności oddziaływania.

Przez industrjalizację sztuki i jej czynną rolę w organizowaniu życia wychodzimy poza dotychczasową konieczność malowania obrazów do zawieszania na ścianach. Obraz znajduje swoje uzasadnienie utylitarno-społeczne jako wynalazczy eksperyment w zakresie formy, zapładniający organizacyjne możliwości życia codziennego. Lecz tylko taki obraz, który w rzeczywistości jest zdobyciem nowych możliwości formy. Ponieważ z tych zdobyczy może się wyłonić ich realizacja utylitarna. Tylko dalszy rozwój sztuki może dać uzasadnienie obecnej sztuce abstrakcyjnej.

3) Przestrzeń dwuwymiarowa bezczasowa jest taką samą fikcją, jak jednowymiarowa, stosowana do mierzenia wszystkich wymiarów (np. metr, łokieć etc.). Z tego, że metr, jako idealna jednowymiarowa przestrzeń nie istnieje, że my nigdy się nie znajdujemy w tej przestrzeni — nie wynika, że ta fikcja (czy tak?) nie jest produkcyjna.

4) Dzieło sztuki i stanowisko artysty wobec zagadnień formy plastycznej stanowią wyraz jego postawy ogólnej wobec takiego lub innego typu kultury. Dzieło sztuki jest sublimowanym i przetransponowanym na formy artystyczne wyrazem społeczno-kulturalnych dążeń artysty. Irracjonalizm, biologizm i prymitywizm, jakie Pan przeciwstawia zracjonalizowaniu formy i industrjalizacji sztuki — stanowią wyraz ogólnego nastawienia na biologizm roślinny i hodowlany w drobnych zagrodach rolniczych i zastąpienia zracjonalizowanej industrji współczesnej, przez produkcję drobnych warsztatów. Nie do jedności kompozycyjnej, lecz do rozproszkowania istniejącej rzeczywistości na chaos spontanicznych kołowrotków Ghandiego, w których każdy rysuje film rysunkowy zamiast dążyć do opanowania przez plastykę współczesnej techniki filmowo-fotograficznej. Nie ręczne wykonywanie każdego fragmentu, lecz montowanie zdjęć fotograficznych. Nie rysunek i ilustracja, lecz fotomontaż, gdzie minimum ślęczenia i wykonywania, lecz maximum inwencji i wynalazku.

Czy Pana wystąpienie przeciwko jedności kompozycyjnej w plastyce, jedności organizacyjnej w planie życiowym nie wynika z odwrotu od rzeczywistości obecnej do form przezwyciężonych i minionych? Jakiej rzeczywistości odpowiada dążenie do rozbicia obrazu na niezwiązane ze sobą fragmenty witalizmu biologicznego?

Strefizm był planem kompozycyjnym. Łączył podobne kształty, umieszczał je w zwartych strefach. Więzią kompozycyjną było przechodzenie jednej strefy w drugą. Temu typowi kompozycji zarzucam brak organiczności. Obraz, podzielony na części, zawsze będzie ugrupowaniem niepowiązanych części — nie organiczną jednością kompozycyjną, lecz to już dalsza sprawa.

I od tego planu kompozycyjnego Pan przechodzi do chaosu, irracjonalizmu i biologicznych odruchów. Dlaczego?

W tem, co pisałem był może pewien chaos, bo kierowałem się w pierwszym rzędzie bezpośredniem wyczuciem. Ale antyunizmu nie chcę wcale identyfikować z chaosem. Myślę, że musimy koniecznie odrzucić pozostawiony nam przez Greków idealistyczny schemat, którego najdobitniejszym wyrazem jest geometrja (metr rzeczywisty jest utworem 4-wymiarowym, czasowo-przestrzennym, jednowymiarowy metr jest idealistyczną fikcją).

Myślę, że musimy odwołać się do ciemnych instynktów drzemiących na dnie naszych organizmów, ale z tego nie wynika, żebyśmy mieli mówić o powrocie do tego co było. Chodzi mi o to, żeby przezwyciężyć s p ł y c e n i e, do jakiego doprowadziła nas powierzchowna teorja sztuki, wypracowana przez wieki ubiegłe. Historja sztuki wykazuje ciągłą oscylację między idealistycznym wykwintem a prymitywem. Nieporozumienia rodzą się z tego, że prymityw prawdziwy jest wprawdzie fenomenem biologicznym, ale nigdy prawie nie występuje w czystej formie i w większości wypadków skutkiem nacisku zzewnątrz zniekształca się w miałki frazes i nędzny szablon znany pod nazwą s z t u k i r o d z i m e j. Ten nacisk zzewnątrz jest identyczny z autorytetem półinteligentów, którzy chcieliby za wszelką cenę odgrywać pierwszą rolę. Walka o sztukę, podobnie zresztą jak walka o naukę i organizację społeczną jest walką z półinteligencją dorobkiewiczów i kandydatów na dorobkiewiczów. Ohyda, którą ci ludzie produkują jest tak groźna, że ulegają jej nawet najgenjalniejsi twórcy, albo bezpośrednio, albo też pośrednio przez ucieczkę przed zajętemi przez nich terenami. Tem się tłumaczy ucieczka przed sprawami finansowemi i identyfikowanie ich z brudem, tem tłumaczy się mizantropja wielkich myślicieli, tem wreszcie tłumaczyć można naiwną ucieczkę Ganguina do sztuki ludów pierwotnych. Myślę, że taką ucieczką jest suprematyzm i unizm.

Niemniej nigdy nie zgodziłbym się na twierdzenie, że jest to ucieczka bezpłodna podyktowana słabością. Przeciwnie, jest to ucieczka twórcza, taka właśnie, która przygotowuje zwycięstwo.

Wyobrażam sobie tę sprawę w sposób następujący.

Artysta z XIX wieku uciekał przed szablonem burżuazyjnym i szukał najwyższego piękna i wykwintu w dziewczynie wiejskiej, żenił się z nią i był szczęśliwy. Ale ta dziewczyna zamieniła się wkrótce w małomiasteczkową kumoszkę. Wtedy nasunął się wniosek, że i jedno złe i drugie nie dobre. Lepiej szukać prawdziwego piękna gdzieindziej: — to doprowadziło do zupełnej rezygnacji z życia. Zaczęło się od martwych natur, potem przyszły flaszki Ozenfanta, potem kwadraty, aż wkońcu wynalazł Pan unizm. Wynalazek ten uważam za najwyższy triumf prostego, ludzkiego rozumowania. Powiedział Pan poprostu: jak robić, to dobrze robić, nie zadawalać się półśrodkami, mieć odwagę spojrzeć prawdzie w oczy.

Unizm jest zdemaskowaniem idealizmu i jest obnażeniem jego części wstydliwych i martwoty kryjącej się na jego dnie. Na tem polega jego wielkość. Ale myślę, że nie wolno nam poprzestać na tem odkryciu i ręce założyć. Musimy przecież stwierdzić, że ewolucja pojęć która w niesłychanem tempie doprowadziła do unizmu, dała nam dostateczne środki do ręki, żeby wykryć ten osobliwy moment w historji, kiedy zaczęła się ucieczka od kiepskiego teatru i beznadziejna napozór walka z jego ciągle odradzającą się siłą. Teatr powrócił, rozpanoszył się, opanował kino, fotomontaż i zaczyna dobierać się do rodzącego się w naszych oczach nowego życia. Z jednej strony pozostała wygoda, ekonomiczna gospodarka, podział czynności i prostota formy, z drugiej bujda ordynarna i ohydna bzdura. Na sztukę nie zostało miejsca. Nikt nie chce szukać upojenia się sztuką, nikt nie chce żyć sztuką, naprawdę, prócz dzieci. Ale dzieciom wybija się to z głowy systematycznie. Odbiera się im najwyższą rozkosz, na jaką stać człowieka, skazując je na bridża, amerykańskie kino i marazm prasy codziennej. Zgodzić się z tym stanem rzeczy, nazywać go prawem współczesnego człowieka i nie móc dostrzec w nim tej samej karykatury, która tkwi w panującym ustroju społecznym, — nie, do tego nie jestem zdolny. Przeciwnie, widzę w teraźniejszości rys śmierci, na którą jest skazana i myślę tylko o tem, co będzie jutro. Myślę o tem, że udoskonalenie organizacji społecznej i mądre wyzyskanie maszyn stworzy pokolenie, które będzie miało wielką ilość czasu do dyspozycji, i czas ten poświęci w dużej części na sztukę. Wtedy będzie pora na rozwój wielkiej masy drobnych warsztatów, pracujących w imię wielkiej idei.

Industrjalizacja dzisiejsza jest płodem chęci nadmiernego zbogacenia się i wyssania sił robotnika do dna. Jako taka jest potwornością, która przezwyciężona być musi. Antyunizm nie jest wcale powrotem do chaosu. Odrzucenie jedności kompozycyjnej nie jest identyczne z chaosem. Tam gdzie są prawa schematyzacji, prawa strefy, t. zw. dominanta barwy i dominanta kształtu, tam nie może być mowy o chaosie. Chodzi przecież o to, żeby obraz zawierał więcej niż jest w rzeczywistości, żeby nie dawał tego co jest, tylko to, co chcemy, żeby było. Chcemy dać jak najwięcej. Materjał tłoczy się i narzuca, jedne formy wypychają się przez drugie. Musimy rządzić niemi i musimy je komponować, ale

nie mamy powodu dążyć do jedności-kompozycji. Jeśli obraz ma wypełnić nam chwile samotne, jeśli ma rozbudzić w nas potok tłoczących się myśli i prowadzić nas do radości życia i do twórczej pracy, to musi być tak zbudowany, żeby nie dawał się ogarnąć i przetrawić odrazu, żeby przykuwał naszą uwagę na czas dłuższy i zmuszał nas do szukania i odnajdywania coraz to innych możliwości. Czy to będzie całość, czy nie, — o to mniejsza. Ja zresztą myślę, że to i tak będzie całość.

Chcę jeszcze poświęcić parę słów zagadnieniu tworzenia rzeczywistości. Idzie mi o to, że na średniowiecznych gobelinach widzimy damy tak wysubtelnione i rycerzy tak wspaniałych, że naprawdę ulegamy złudzeniu, że życie wówczas było piękne, a teraz jest nędzne i szare. Oczywiście złudzenie to jest szkodliwe, jak każde złudzenie. Ale przeżycie artystyczne jest tem większe, jeśli uświadomimy sobie, że właśnie wówczas życie było opłakane, sto razy gorsze od naszego, że nikt z nas nie chciałby zamienić naszej pozytywnej szarości na blask fałszywy ówczesnych potentatów.

Siła przeżycia polega na odkryciu nowej rzeczywistości, takiej jaką mieć chcemy, o jakiej wolno nam marzyć, poprostu dlatego, że mamy pewność, że rzeczywistość rodzi się z marzenia. Im bardziej doskonalimy nasze życie i im mądrzej je urządzamy, tem silniejsza budzi się tęsknota za niezrealizowanemi zachciankami dzieciństwa, chociażby to była podróż na księżyc. Z tęsknoty tej rodzą się wynalazki i na niej opiera się rozwój nauk ścisłych. Czyżby nie miała ona decydować o rozwoju sztuki? Powie Pan, że w naukach ścisłych mamy kontrolę, a tu grozi nam trywjalna bzdura i chamstwo bezkarne i zdawkowy frazes. Do tego właśnie, żeby tak nie było, potrzebna była ta ewolucja pojęć, która doprowadziła do unizmu. Wzbogaceni wielkiem doświadczeniem naszych poprzedników, uzbrojeni w aparat pojęć różnych rzeczywistości i w krytyczne spojrzenie na dawne kanony sztuki, będziemy mogli dać sobie radę z grożącem nam niebezpieczeństwem. Powinniśmy jednak zdawać sobie sprawę, że czeka nas praca ogromna i to praca zbiorowa, prowadzona z konsekwentnym uporem. Jednostka nie potrafi w żaden sposób przezwyciężyć piętrzących się trudności. Dlatego proszę Pana, żeby Pan nie zrażał się tem wszystkiem, co w moich argumentach wydaje się Panu fałszywem i obcem. Mam wrażenie, że po raz pierwszy zabrali się do dyskusji nad sprawami sztuki ludzie pozbawieni fałszywych ambicyj osobistych i w równym stopniu przeciwstawiający się uroszczeniom indywidualizmu. Dzieli nas tylko teren pracy.

Czyżby naprawdę nie było możliwe znaleźć teren wspólny?

Lwów, 16/XII-1934.

Przy każdem zetknięciu się z krytykami względnie z mecenasami sztuki pada przedewszystkiem pytanie, do jakiego „izmu“ należy.

Tego rodzaju szufladkowanie artystów uważam za nieistotne.

Kocham naturę, ale umiem patrzeć na nią własnemi oczyma, przez pryzmat osobistych przeżyć. Takie podejście do natury odbiega od tak zwanego „naturalizmu“.

Krępowanie artysty jakiemiś zgóry ustalonemi ramami jest nie do pomyślenia.

Artysta nie może być niewolnikiem jakiegoś kierunku. Indywidualność, inwencja twórcza oraz przeżycia artysty dają natchnienie i wpływają na tę, lub inną formę.

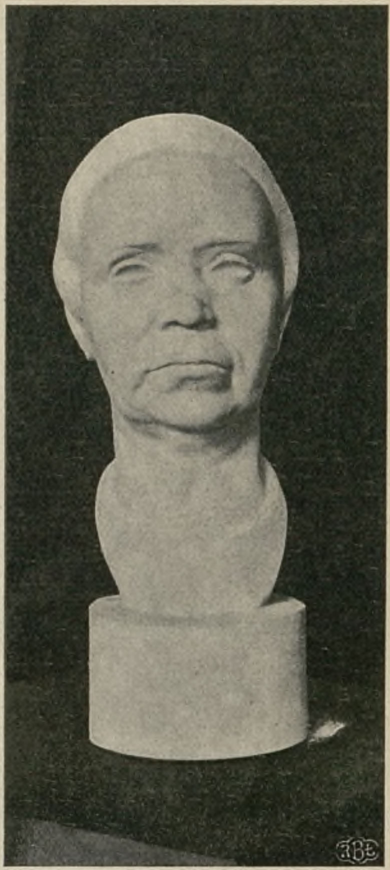
Taki rodzaj twórczości jest bliski społeczeństwu, gdyż trafia do najszerszych warstw. Np. obrazy J. F. Millet'a są bardzo rozpowszechnione, gdyż ich wartość artystyczna jest bardzo wysoka.

Artysta więc wyładowując swoje natchnienie pod kątem osobistych przeżyć, jest w kontakcie ze społeczeństwem i ukazuje mu piękno sztuki.

H. Barczyński



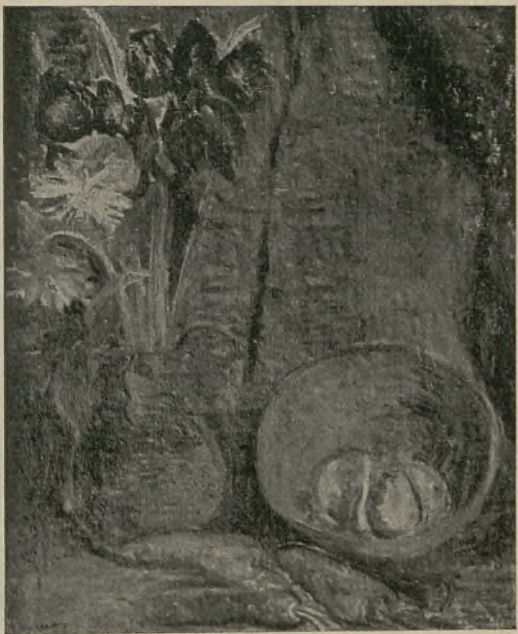
H. BARCZYŃSKI



A. CZECZOTT

Moje założenie artystyczne w danym obrazie jest bardzo proste. Chodziło mi przedewszystkiem o kolorystyczne związanie trzech kolorów: czerwonego, zielonego i bronzowego w jedną całość kompozycyjną. Zestawiłem dwa jaskrawe czerwone kolory obok siebie, a kontrastowe (zielone), by nie przylegały do czerwonych, oddzieliłem bronzowemi. W ten sposób dążyłem do zachowania koloru jako takiego, aby jednocześnie wypływał jeden z drugiego. Starałem się zanalizować każdą poszczególną płaszczyznę kolorową składającą się z drobniejszych, aby otrzymać ogólną gamę obrazu. Ażeby sobie nie utrudniać zadania w poszukiwaniu formy, która według mnie tak samo jest ważną w obrazie, jak i kolor, postanowiłem posługiwać się przedmiotami z natury. W tym wypadku specjalnie unikałem w kompozycji układu linij prostych — przez linje okrągłe i faliste starałem się zachować i jednocześnie podkreślić format prostokątnego obrazu. Pion miał być podkreślony przez kwiaty z wazonem, poziom — przez miskę z jarzynami wewnątrz. Na zakończenie muszę podkreślić, że nie jestem zwolennikiem malarstwa realistycznego, ale uważam, że posługiwanie się naturą daje większe możliwości w twórczości artystycznej zarówno pod względem koloru, jak i formy.

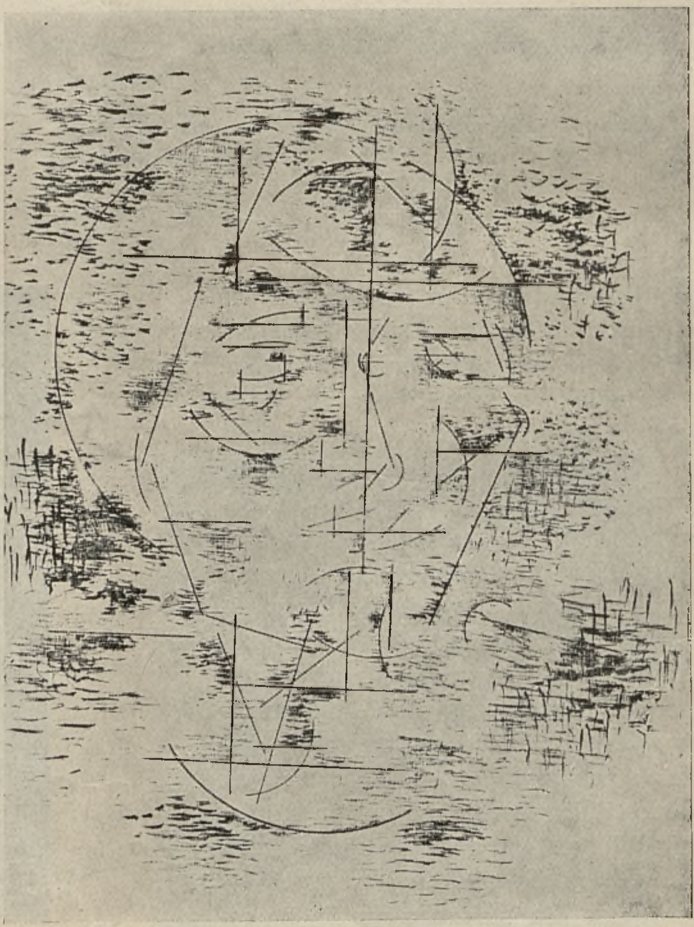
M. Gurewicz



M. GUREWICZ



M.D.GOTT-
LIEB



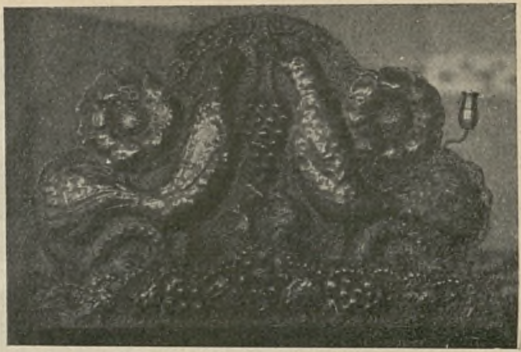
B. HOCH-
LINGER

Każda kompozycja podlega pewnym prawom, które należy przestrzegać. Są to: 1) prawo proporcyj (podział kompozycyj na części), 2) prawo kontrastu — a) kształtu, b) koloru, c) faktury. Dzieląc kompozycję na części, należy unikać podziału symetrycznego. Obraz symetryczny nie jest dobrze zbudowany, gdyż każdą jego oś symetrji możemy przedłużać aż do nieskończoności, a przez to nigdy nie otrzymamy całości skończonej i zwartej.

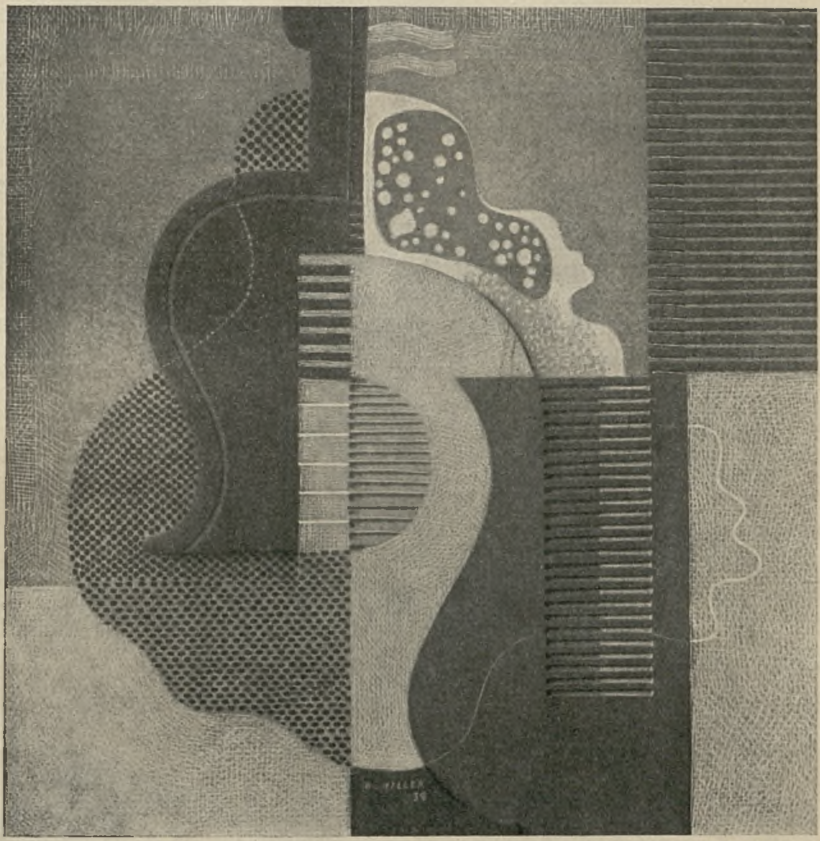
Kompozycja kubistyczna oparta jest na prawie kontrastu. W kubiźmie kształty sprowadzone są konsekwentnie do linji prostej i łuku, to jest do form najprostszych i najwyraźniejszych — do pierwiastków, z jakich się ta forma składa. Kontrast kształtów staje się zasadą najważniejszą w kompozycji kubistycznej, ponieważ przez kontrast każdy fragment formy pokazuje swoją właściwość. Jest to kontrast łuku obok linji prostej, pionu obok poziomu, kształtu dużego obok małego. Analizując dany przedmiot, stanowiący punkt wyjścia kompozycji kubistycznej, przeprowadzając proste i łuki, należy zawsze pamiętać o tem, by były one powiązane z całością płaszczyzny kompozycyjnej.

Kompozycja kubistyczna, narysowana, czy też namalowana, powinna tworzyć jedność całkowitą z powierzchnią, na jakiej dane kształty są narysowane lub namalowane. Kształty z powierzchnią obrazu powinny tworzyć jedność całkowitą i nierozerwalną. Kompozycja kubistyczna, utworzona przez linje proste i łuki, kontrastowe co do wielkości i kierunku, tworzą szkielet budowy — uderzając jedna o drugą i wzajemnie się zamykając. Linje te i łuki posiadają jednak zbyt wielką siłę dynamiczną, by tylko przez uderzanie jednej o drugą i zamykanie się wzajemne — zatrzymały się w swym biegu. Faktura i kolor służą, między innemi, do zatrzymywania w biegu dynamicznego napięcia linij i łuków. Kolor i faktura są płynne, niezależne od linij i łuków, przechodzące jeden w drugi, rozmieszczane tak, by tworzyły przeciwwagę dla kierunków dynamicznych. Treścią kompozycji kubistycznej jest analiza formy otaczającego nas świata.

B. Hochlinger



J. KAHANE



K. HILLER
ukształtowanie ściany w mieszkaniu pp. Gottheilów Al. Kościuszki 32, Łódź

Reprodukowany obraz jest wykonany na rabitzowej płycie z kolorowych zapraw cementowych. Do zaprawy użyłem prócz specjalnych farb, białego angielskiego cementu. Na całość złożyło się pięć kolorowych warstw, które następowały po sobie według ściśle obmyślonej kolejności w kompozycji, pokrywając częściowo warstwy poprzednie. Przesiąkanie koloru leżącego głębiej uskutecznia się przez wycinanie lub wydrapywanie warstwy wyższej przed krzepnięciem zaprawy. A więc, jak widać z przebiegu pracy, obraz został wykonany w technice zmodernizowanego sgraffito.

K. Hiller

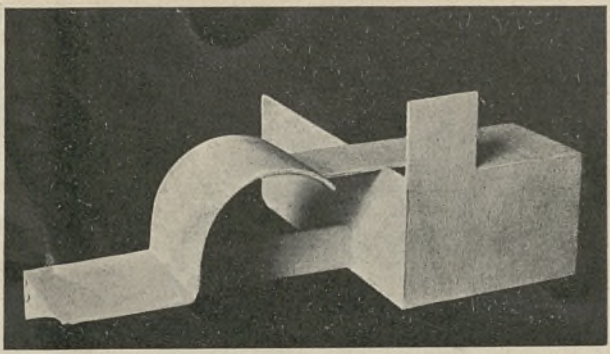
Dla ludzi niezdolnych do myślenia pojęciami uogólnionemi — zawsze rzeźba pozostanie pomnikiem, popiersiem portretowem, wspomnieniem. I przed tą rzeźbą będą stali z belferskim palcem wskazującym, długo i rozwlekle tłumacząc, że...

Czy rzeźba ma być najwyższym wysiłkiem artystycznym, czy też dalszym ciągiem i uzupełnieniem abecadła dla pożytku i skretynienia maluczkich?

Narzucanie rzeźbie tematu pouczającego odrazu zgóry przesądza jej los nieudanych kształtów. Temat dyktuje wówczas charakter formy, zniekształca proporcje, wkrada się w poszczególne fragmenty, rozkłada i uniemożliwia doskonałość formy. Staje się ciężarem, ciągnącym wdół, — ku przezwyciężonym formom sztuki.

Zadaniem rzeźby nie jest lepienie takich lub innych figurek. Istotnem podłożem rzeźby jest przestrzeń i operowanie tą przestrzenią, organizacja rytmu proporcyj, harmonja formy, związanej z przestrzenią.

Rzeźba powinna być projekcją organizacyjnych i technicznych możliwości epoki. Nasze miasta duszą się przez brak organizacji i planowej rozbudowy. Nasze rzeźby na placach stoją, jak kamienie przydrożne i wyrzuty sumienia ku czci i ozdobie tego chaosu.



K. KOBRO

Moja rzeźba nie jest tem, czegoby chcieli w swych salonach zbankrutowani i spatynowani fabrykanci. Nie jest konserwacją i brudną patyną na symulowanych antykach.

Rzeźba powinna być zagadnieniem architektonicznem, laboratoryjnem organizowaniem metod rozwiązania przestrzeni, organizacji ruchu, planowania miasta, jako funkcjonalnego organizmu, wynikającego z realizacyjnych możliwości współczesnej sztuki, nauki i techniki, powinna być wyrazem dążeń, zmierzających do ponadindywidualnej organizacji społeczeństwa.

K. Kobro



J. KOWNER



H. LORIA



S. MAJEROWICZÓWNA

Natura jest moim bodźcem do malowania. Ponieważ natura jest chaotyczna, podchodząc do obranego tematu zaczynam na płótnie budować. Obraz to dzieło umysłu i uczucia. Proste formy są jasne. Szukam linij pionowych, poziomych i ukośnych. Niema przytem przypadku: każda najmniejsza linja musi być cegłą do mojej budowy. Nadając ton szaro-zielony, chciałam dać pewną gamę, która jest związana z formą (aby żadna plama nie wyrywała się z całości). Przytem dążę do płaskiego przedstawiania rzeczy; łączy się ono z płaskością płótna. Na tych zasadach buduję swój obraz.

D. Rawska-Kon



D. RAWSKA-KON

Każde nowe dążenie w malarstwie jest następstwem rozwoju zagadnień stawianych sobie przez malarzy kierunków poprzednich. Praca malarza jednego kierunku jest szkieletem-szkicem dla późniejszych artystów: poprzednie doświadczenia umożliwiają dalsze poszukiwania, stwarzają współpracę artystów, która daje faktyczne możliwości rozwoju i zmian formy malarskiej.

Celem kierunków opierających się na naturze (impresjonizm, futuryzm, kubizm) jest dążenie do nowego ujęcia rzeczywistości, jest chęć odtworzenia w obrazie odpowiednika natury, wyrażonego środkami plastycznemi.

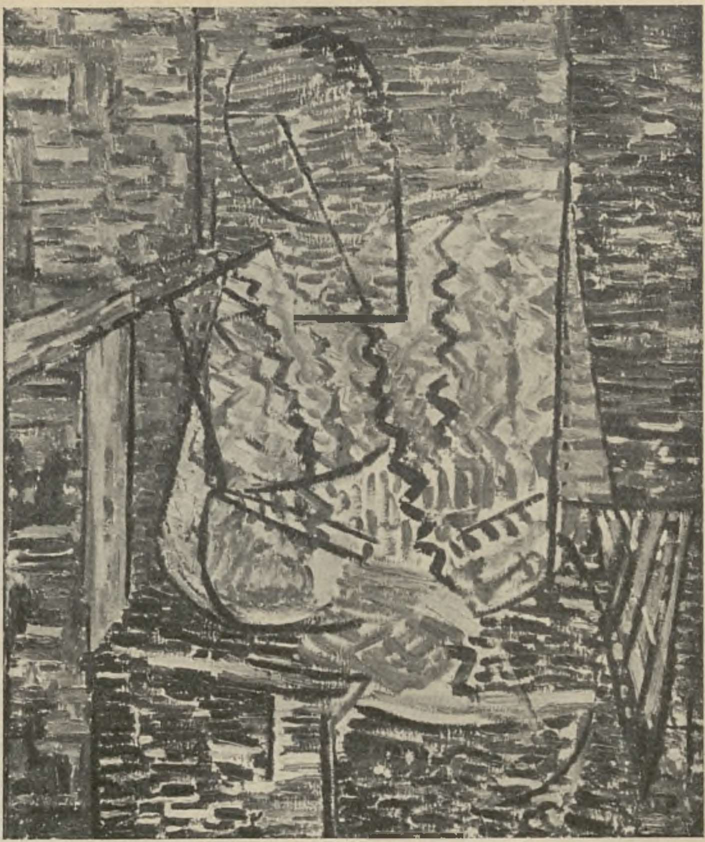
Impresjonista ujmuje rzeczywistość jako grę plam barwnych, których współzależność doprowadza do rozbicia płaszczyzny kolorowej na coraz to drobniejsze plamki. (Budowanie obrazu w impresjoniźmie opiera się na kolorze). Analizując płaszczyznę można dostrzec wzajemne oddziaływanie plam, ułożonych obok siebie, które silnie kontrastując stwarzają wrażenie drgania, wrażenie ruchu, wyrażonego kolorem. To też futuryzm w malarstwie był nieuniknionym dalszym ciągiem poszukiwań formalnych impresjonisty.

Różnorodność zainteresowań oraz umiejętność reagowania na zjawiska różnokierunkowe zmusza nietylko do ciągłego ulepszania wyjaśnionych teoryj, ale i do poszukiwań kontrastowych. Bezpośredni rozwój impresjonizmu doprowadził do futuryzmu, zaś dalsze założenia przeciwstawne do początkowego kubizmu.

Kubizm powstał jako reakcja przeciwko impresjonizmowi oraz jako dążenie do usunięcia ruchu, realizowanego przez futurystów. Przesyt kolorem stwarza nawrót do linji. Linja przestaje być drutem obwodzącym płaszczyznę, przerywa się, stwarza silniejsze napięcie. Geometryzm linji określa budowę obrazu, jest zaznaczeniem wymiarów, głębi, — staje się wartością plastyczną uniezależnioną od koloru, który w przeciwieństwie do wielobarwności impresjonistów wyrażony jest sharmonizowaną gamą barw, wydobytą z jednego koloru.

Poszukiwania formalne stwarzają zmiany bez których nie może istnieć rozwój sztuki.

A. Menkesowa



A. MENKESOWA



M. SZAPIRO

Rozwój jednostki jest powtórzeniem rozwoju społeczeństwa. Kultura estetyczna każdego poszczególnego osobnika zatrzymuje się zwykle na jakimkolwiek stopniu, już osiągniętym przez zbiorowy rozwój historji sztuki. Dlatego zamiłowania estetyczne każdej jednostki można ściśle chronologicznie umieścić na linji historycznego rozwoju sztuki. Dlatego próby walki przeciwko ewolucji sztuki, podejmowane ze strony bardziej zacofanych elementów społeczeństwa — zawsze są skazane na niepowodzenie, gdyż następne pokolenia zatrzymują się na dalszych punktach, znowu — opóźnionych.

Rozwój kultury estetycznej odbywa się w wyniku rozszerzenia skali zawartości wzrokowej, uświadomienia sobie zjawisk, zachodzących w istocie naszego wzroku. Każdorazowa forma plastyczna, panująca w danym okresie sztuki zależy od nowozdobytych elementów zawartości wzrokowej.

Taką zdobyczą w okresie impresjonizmu, rozszerzającą skalę dostrzeganych zjawisk, było odkrycie zjawiska wzajemnego oddziaływania barw. Dostrzeżono, że kolor jednego przedmiotu wpływa na zabarwienie drugiego, że pomarańcza rzuca swój refleks pomarańczowy na szare płótno serwety, lecz jednocześnie wywołuje odcień niebiesko-zielony na innych miejscach tej samej serwety. To zjawisko refleksów i powstawania walorów dopełniających stanowi punkt wyjścia malarstwa impresjonistycznego — kompozycji wynikającej z modulacji współistniejących na obrazie ciepłej i zimnej gam kolorystycznych, przenoszenia zabarwienia z jednego przedmiotu na drugi, rozbicia w ten sposób lokalnego koloru przedmiotów i stworzenia obrazu, jako ciągłości i zmienności wizji barwnej. Wystarczy więc znać impresjonizm, by odnaleźć jego wpływ w obrazach, namalowanych w oparciu o dwie gamy walorów dopełniających się.

Jak malarstwo impresjonistyczne wyłoniło się z odkryć Chevreuil'a i Helmholtz'a i równoczesnych z niemi spostrzeżeń malarzy, tak podstawę widzenia w kubiźmie stanowią badania nad migawkową rzeczywistością naszego wzroku oraz psycho-fizjologiczna teorja ejdetyzmu i powstawania obrazu następczego. To, co widzimy nie jest wynikiem jednego rzuconego spojrzenia. Czynność wzrokowa jest czynnością czasoprzestrzenną. Oko przechodzi z jednego przedmiotu na drugi, zachowując ślad przedmiotów, widzianych poprzednio i ślad obrazów następczych. Rzeczywista zawartość wzrokowa jest skomplikowanym wynikiem wzajemnego oddziaływania i nawarstwienia się tych wszystkich składników różnych czasem i przestrzenią. To rozszerzenie zawartości wzrokowej posłużyło za punkt wyjścia dla kubistów w ich teorji o oglądaniu przedmiotu ze wszystkich stron, i obrazie, powstającym wskutek połączenia czasowo różnorodnych momentów widzenia, o aktywnem konstruowaniu w umyśle widza obrazu, składającego się z elementów formy, rozdzielonych w czasie.

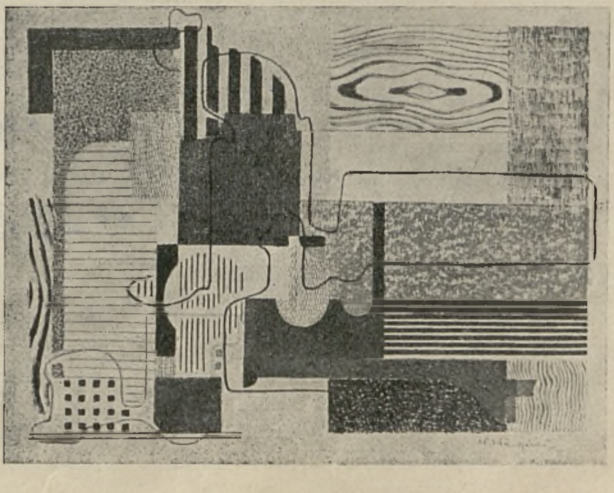
Z tego samego czasoprzestrzennego sposobu widzenia wynika kojarzenie odległych wyobrażeń, charakterystyczne dla surrealistów.

Na załączonej reprodukcji (pejzaż morski) forma wynika z nawarstwienia się i wzajemnego deformowania poszczególnych elementów natury. Bieg fal i falista linja brzegu, łącząc się przez przenoszenie wzroku z jednego na drugie, wytwarzają linję o rytmie wspólnym dla całości. Rytm, wynikający ze współdziałania wszystkich składników pejzażu, powstający przez wydobycie współzależności i wpływów, wywieranych przez każdy element natury na wszystkie inne, rytm całości jako płynna ciągłość nieregularnej symetrji — był moim celem.

W. Strzemiński



W. STRZEMIŃSKI



S. WEGNER

SALON ZIMOWY 1935

W ubiegłym roku na terenie Warszawy trwała walka impresjonistów (grupa kapistów, „Pryzmat" i in.) ze sztuką narodową (uczniowie profesorów Skoczylasa, Pruszkowskiego, Jastrzębowskiego). Przedstawiciele „sztuki narodowej" nie wnosili pozytywnych wartości artystycznych i prace ich nie stały w żadnym związku z głoszonemi hasłami. W rzeczywistości szumne głoszenie haseł, miało być jedynie dymem osłonowym dla ukrywającego się za nim zacofania artystycznego. Ponieważ ten stan dysproporcji pomiędzy hasłami a reprezentowaną sztuką był nie do utrzymania i ponieważ zawsze po akademiźmie następował impresjonizm (patrz wszystkie historje sztuki wieku XIX) dlatego ostatecznie skończyło się na zwycięstwie kapistów w przeciętnej opinji warszawskiej!

Zdawałoby się, że następstwem tego zwycięstwa powinien być rozkwit sztuki w Warszawie. Tak jednak nie jest. Impresjonizm nie jest szkołą formy, a zwłaszcza impresjonizm epigoński. Założenia impresjonizmu zostały wyczerpane w roku 1885 z chwilą ukazania się prac Cezanne'a, Van-Gogha i Gauguina. Ten, kto zechciałby uprawiać impresjonizm w roku 1935, jest siłą rzeczy skazany nie na twórcze rozwijanie koncepcji, lecz na epigońskie powtarzanie sposobów i manier doszczętnie wyczerpanych przez poprzedników. Stąd wynika beznadziejna łatwość zrobienia obrazu impresjonistycznego dziś, gdy wszystkie sposoby i przepisy, prowadzące do tego, są dokładnie znane każdemu początkującemu malarzowi. Dlatego w impresjoniźmie dzisiejszym niema miejsca na jakikolwiek wysiłek twórczy. Im dalej od źródła, tem impresjonizm ten jest słabszy. Nawet pomiędzy kapistami a ich naśladowcami widoczna jest różnica na gorsze.

Dla uratowania sytuacji, wobec walk „sztuki narodowej" z impresjonistami, grożącej rozłamem Salonu 1935 został mianowany komisarz wystawy p. Kamiński, którego zadaniem miało być pogodzenie obu zasadniczych kierunków sztuki warszawskiej. Całość salonu tego oglądaliśmy w I. P. S-ie łódzkim. Dwie trzecie salonu zajmują impresjoniści, a różnią się od „sztuki narodowej" jedynie sposobem kolorowania.

U jednych dominują kolory brunatne, szare i czarne obok prymitywnie użytych czerwieni i zieleni, — u drugich „subtelność" pastelowych kolorów niebieskich, zielonych i fioletowych. „Narodowcy" zapożyczyli od kapistów sposób barw dopełniających (czerwony-zielony, żółty-niebieski), lecz stosują je w takiej postaci, jak zrobiła firma „Iskra-Karmański", to znaczy wprost z tuby i rozciągnięte na wielkie płaszczyzny. Impresjoniści natomiast stosują podpatrzone od pruszkowiaków sposoby mlecznego rozbielenia wszystkich kolorów. Impresjonizm, który miał być budową obrazu przez kolor, został zredukowany do wapiennej tonacji mdłego jednakowego tonu i pozbawiony w ten sposób zarówno koloru jak i waloru. Jedni i drudzy natomiast trzymają się grzecznego naturalistycznego rysunku.

Najciekawsze w tem jest to, że krytyka warszawska rozpisywała się o wyjątkowo wysokim poziomie tegorocznego Salonu. Gdzie ten poziom?

KOLPORTAŻ CIEKAWOSTEK

Warszawa nie jest ośrodkiem produkcji, lecz pośrednictwa w wymianie dóbr, wytworzonych w innych miejscach kraju. Jest pośrednikiem handlowym, nieodpowiedzialnym za jakość produkcji. Stąd wynika specyficzny charakter umysłowości warszawskiej, wartościującej zjawiska nie podług tkwiących w nich kulturotwórczych wartości rozwojowych, lecz jedynie miarą nieodpowiedzialnej ciekawostki, przydatności do wysnucia z nich dowcipów, efekciarskich powiedzeń etc. Przeciętny typ umysłowości warszawskiej zgóry jest nastawiony na wyłączenie się z toku dziejących się wypadków i marginesowy, bierny, smakoszowski stosunek do nich.

Dlatego niema nic w tem dziwnego, że najbardziej warszawskie z pośród pism warszawskich — „Wiadom. Literackie" — umieściło olbrzymią płachtę wywiadu z p. Szukalskim. W środowiskach artystycznych traktuje się sprawy artystyczne bardzo na serjo, walczy się o zwycięstwo doskonalszych form artystycznych, dąży się do nawiązania kontaktu z szerokiemi masami społeczeństwa, dyskutuje się o sposobach stworzenia masowej kultury artystycznej. Lecz to nie dla „Wiad. Literackich".

Oblicze artystyczne p. Szukalskiego ukształtowało się pod wpływem najsmutniejszych stron przeszłości narodowej. Odnajdziemy tam i rubaszną zamaszystość gestu z epoki saskiej i teatralny patos jezuickiego baroku i alegoryzm, świadczący o kulturalnej zależności Polski średniowiecznej od Niemiec i dekadencką linję rozhisteryzowanej secesji. Te wszystkie wykrzywienia kultury i ślady jej upadków złożyły się na oryginalny w swoim rodzaju typ twórczości artystycznej p. Szukalskiego, wybitnie szkodliwy dla wszelkiej pracy kulturalno-artystycznej. Dla „Wiad. Liter.", decydującą nie jest wartość kulturotwórcza poszczególnych zjawisk. „Wiad. Liter." znalazły swój pieprzyk na marginesie nieodpowiedzialnej kawiarni.

„KURJER ŁÓDZKI" P. ST. RACH. I SZTUKA ABSTRAKCYJNA

W „Kurjerze Łódzkim" z dnia 7 lutego 1935 r. wystąpił niejaki p. St. Rach. z propozycją zmniejszenia I. P. S-owi subsydjum miejskiego i przeznaczenia uzyskanych w ten sposób oszczędności dla wsparcia działalności artystycznej p.p. W. Dobrowolskiego, Z. Kowalewskiego i in. Swoją propozycję motywuje p. St. Rach. tem, że I. P. S. propaguje sztukę abstrakcyjną.

Argumentacja p. St. Rach'a nie jest słuszna. Gdyby p. St. Rach. zasięgnął fachowej opinji artystów, dowiedziałby się, że obrazy abstrakcyjne stanowią znikomą mniejszość na wystawach I. P. S-u, że artyści zarzucają I. P. S-owi nadmierne przywiązanie do kierunków sztuki, wywodzących się z Akademji Warszawskiej („Ryt", „Ład", „Bractwo św. Łukasza", „Szkoła Warszawska", grupa „Kolor", „Loża Wolnomalarska" i in.), że przywileje, jakie spadają na wymienione grupy, nie odpowiadają ani ich wartości artystycznej, ani sile liczebnej.

Z drugiej strony ciekawe jest, że w oczach p. St. Rach'a sztuka abstrakcyjna — to największe przewinienie artystyczne. Znamy sztukę przedmiotową, gdzie wartości malarskie (kolor, kompozycja, linja etc.) występują w oparciu o przedmioty, namalowane na obrazie. Na każdym dobrze namalowanym obrazie przedmiotowym — przedmiot służy jako pretekst do wydobycia z niego wartości malarskich.

Na pewnym stopniu kultury w każdej dziedzinie działalności ludzkiej następuje oderwanie się od empirycznych dotykalnych konkretów i przejście do uogólniających metod wyrażania zjawisk i badania ogólnych praw, kierujących temi zjawiskami. Przejście od arytmetyki do algebry, przejście do znakowania pierwiastków chemicznych (zamiast gubienia się w nieskończonej liczbie odmian materji) spowodowały szybki rozwój tych odgałęzień wiedzy. Sztuka abstrakcyjna zrywa z naśladownictwem przedmiotów i przechodzi do ogólnych metod operowania czystemi elementami plastycznemi i poszukiwania praw, kierujących budową formy. Jest jasnem, że wskutek tego wymaga sztuka abstrakcyjna wzmożonego wysiłku zarówno od artysty, jak i od widza. Każde przejście na historycznie konieczny wyższy stopień kultury wymaga większego wysiłku, niż utrzymywanie się na stopniu poprzednim. Cała historja kultury jest historją coraz to większego wysiłku.

Lecz w okresach kryzysowej upadającej struktury ekonomicznej zmienia się ten stosunek do kulturotwórczej wartości wysiłku. Słyszy się nawoływania przeciwko maszynie, przeciwko nauce, wołania o powrót do starych przeżytych, przezwyciężonych form bytu. Najbardziej przekonywującym argumentem staje się „ja tego nie rozumiem" i jego podświadome uzupełnienie: „gdyż to wymaga mego wysiłku".

Miarą rzeczy znowu, jak w czasach filozofji greckiej, staje się człowiek. Lecz nie człowiek wznoszącego się wysiłku twórczego i harmonijnej rozbudowy swych możliwości, tylko człowiek niezmiennego trwania i wieczystego wyłącznie fizjologicznego bytu.

Rozumowanie p. St. Rach'a stanowią jedno z odbić tej tendencji. Dlatego p. St. Rach. był zmuszony zaliczyć do sztuki abstrakcyjnej wszystko, co się nie mieści w zasięgu jego gustów artystycznych.

CZY TYLKO CHOCHLIK ZECERSKI?

Zasadnicza linja polityki artystycznej I. K. C. jest chyba wszystkim dostatecznie znana. Związany wspólnością upodobań z Tow. Przyj. Sztuk Pięk. w Krakowie (bojkotowanem przez wszystkie zorganizowane związki zawodowe artystów plastyków) zawsze i wszędzie występuje w obronie tego T-wa i jego przywódców (Jarocki, Pautsch, etc.), zwalczając wszystkie objawy współczesnej twórczości artystycznej. Wystarczy przytoczyć ten fakt, że głównym krytykiem w I. K. C. jest dobrze znany na gruncie łódzkim p. M. Dienstl-Dąbrowa.

W Nr. 7 I. K. C. b. r. ukazała się wzmianka o wystawie sztuki belgijskiej w Tow. Prz. Sztuk Pięknych p. t. „Wielka atrakcja dla przyjezdnych gości w Krakowie". W tej wzmiance czytamy między innemi... „wszak... był przyjacielem I n g r o s a"...[1]) i dalej ...„odnajdziemy tutaj odblaski malarstwa Corota i M a i s s o n i e r a[2]) impresjonistów M a t i a s a[3]), Vlamincka, Raoula[4]) i wielu innych, których nazwiska głośne się stały w świecie..."

Nazwiska stały się rzeczywiście tak głośne, że z pośród sześciu przytoczonych nazwisk I. K. C. przekręcił aż cztery. I takie pismo usiłuje prowadzić własną „politykę" artystyczną!

---

1) Widocznie ma oznaczać malarza francuskiego Ingres'a.

2) Przypuszczalnie Meissonier.

3) Widocznie miało być Matisse'a.

4) Przypuszczalnie, o ile można się domyśleć, ma ten skrót oznaczać malarza Raoula Dufy, poufale nazywanego przez I. K. C. tylko po imieniu.

BRAK OSTROŚCI SPOJRZEŃ

„Kurjer Łódzki" z dnia 24 marca r. b. umieścił artykuł p. t. „Malarstwo a sztuka" Karola Homolacza. Należy powitać tę próbę spokojnego omówienia tematu — sztuka stara, a nowa — bez zwykłych zadrażnień, ujawnianych w takich razach przez pismo łódzkie. Powitać tem bardziej, iż autor w przeciwstawności zagadnień sztuki starej i nowej zdobywa się na wysiłek niebylejaki, uchylając się od wydania sądu, chociaż wie się dobrze ku jakiej sztuce skłaniają się jego sympatje. Tem niemniej, chociaż p. Homolacz nie rości sobie pretensyj do pełnego zobrazowania dążeń nowej sztuki, to jednak trudno zgodzić się z tem, co uwzględnia. Według niego artysta nowoczesny „bada, jak siatkówka jego oka reaguje na takie, czy inne zestawienia barw itd.", jednem słowem e k s p e r y m e n t u j e. Natomiast „dla dawnego malarza punktem wyjścia nie mógł być eksperyment, ponieważ obraz jego nie rodził się z palety. Nie szukał on „interesujących" rozwiązań na płótnie, ponieważ nie interesowało go płótno". Różnica zatem polegałaby na braku „duchowości" u nowych malarzy, u starych zaś na obojętności wobec formy plastycznej.

Stanowisko autora jest nawskroś idealistyczne i statyczne zarazem. Koncepcje podobne sugerują widzowi całe epoki, a w rzeczy samej dotyczą jedynie momentów, wydartych epoce z pośród wielu wydarzeń. Generalizują one wypadki, nie tropiąc ani ich wartości funkcjonalnych, ani ruchów kierunkowych. Na tej drodze zdobywa się mimo najlepszych chęci sądy nietylko jednostronne, lecz i nieprawdziwe. Nie ulega bowiem wątpliwości, i to szczególnie dla malarza nowoczesnego, że sztuka stara całemi okresami wykazywała wielką dbałość o formy malarskie. Zresztą sam autor przyznaje, iż malarz dawny „n i e r a z dochodził do nowych malarskich koncepcyj" lecz „p r z e w a ż n i e działo się to pod presją treści wewnętrznej, której nie odpowiadał żaden kształt dawny". Należałoby skolei podkreślić, iż sztuka nowa nie przestawała być powolną impulsom nowych treści psychicznych. Jest rzeczą jasną, że zmieniła się jedynie ich istota, przeniesiono bowiem tę treść, z wielką korzyścią dla malarstwa, z terenów poza-malarskich na samo tworzywo plastyki. Zlikwidowano jedynie dualizm dawnego „co" i „jak", koncentrując cały wysiłek twórczy na jednoznacznym wyrazie.

Reasumując, należałoby sobie życzyć większej konkretyzacji w omawianiu zjawisk sztuki. Takie określenia jak malarz „dawny", sztuka „stara" i „nowa" osadzają temat w strefę niedostatecznej ostrości i otwierają przez to pole do niepożądanych uogólnień i domysłów.

I. P. S.

Prądy w sztuce rodzą się i umierają, tworząc nowe. Jak wszystko w przyrodzie sztuka może być rozpatrywana, tylko w ciągłości swych przemian, które oznaczają jej życie. Wszystko nowe powstaje w walce ze starem, które nie chce ustąpić. Idea i człowiek, którego ona reprezentuje, chcą żyć wiecznie. Możliwości jednego człowieka i jednego pokolenia są ograniczone, stąd brak zrozumienia dla nowych wartości.

Wiek dwudziesty jest wiekiem szybkich przemian i zaostrożnych konfliktów, powstałych na tle nierównomiernego rozwoju społeczeństw. Kultura posuwa się naprzód wąskiem korytem, a istniejące stosunki ekonomiczo-społeczne nie pozwalają jej rozprzestrzeniać się.

Kompromis i łagodzenie, lub wręcz sztuczne usuwanie konfliktów — to dążność do powstrzymania zmian, to chęć zatrzymania biegu życia, które z istoty swej jest dynamiczne.

Nowe drzewo powstaje po oderwaniu się od starego: z nasienia. Stare żyje jeszcze starczem życiem i jest świadkiem rozwoju młodego. Pasorzyty i grzyby natomiast nie odrywają się od starego pnia, żyją jego rozkładem.

Warszawska Zachęta Sztuk Pięknych zestarzała się, a od jej pnia oderwał się Instytut Propagandy Sztuki. Na spróchniałym pniu Zachęty narodzili się „Łukaszowcy" i inne bractwa i cechy. Żyjemy w epoce szybkich przemian i żyją tylko te instytucje, które tym zmianom podlegają. I. P. S. wniósł nowe wartości do życia kulturalno-artystycznego Polski, ale przy tych wartościach za długo chciał pozostać. I. P. S. chciał pozostać niewzruszonym, statycznym punktem w płynności wciąż na nowo rodzącej się sztuki, a skostnienie staruszki „Zachęty" niczego nie nauczyło jego menerów. Jesteśmy świadkami zamierania I. P. S-u, który stał się salonem wystawowym oficjalnej sztuki.

Grzecznościowo reprezentacyjna wystawa międzynarodowa plastyczek miała chyba pokazać, że wartości, które w swoim czasie wniósł I. P. S., nie są jeszcze tak bardzo przebrzmiałe i że „Salon Zimowy", kompromis zwietrzałego impresjonizmu z akademizmem warszawskim, jest w stosunku do zagranicznych malujących kobiet objawem postępowości.

Czyż wystawa rzeźby francuskiej (XIX wiek) miała świad-

czyć o równoległości z obecnem obliczem sztuki, reprezentowanej przez I. P. S.?

Menerzy I. P. S. budują fortyfikacje dla starej sztuki i usiłują przekonać siebie i innych, że nic się nowego nie stało. Czas się oderwać od jego kręgosłupa chorego na uwiąd starczy i stworzyć żywą placówkę.

Instytut Propagandy Sztuki powstał na tle walki z „Zachętą", reprezentantką dyletantyzmu. Wnosił z sobą wyższy poziom artystyczny, jako główny argument przeciw „Zachęcie". Różnice poziomów między „Zachętą" a I. P. S. znikły w szybkim czasie. W pościgu za popularnością, w obawie przed konfliktami i przed wszystkiem nowem, coby zaniepokoiło staruszków i co zmusiłoby do zastanowienia się, w oburzeniu na każdą zmianę, któraby mogła poderwać autorytet przedstawicieli oficjalności — I. P. S. zapomniał o swych zadaniach: o propagandzie sztuki. Chce natomiast decydować, jaka to ma być sztuka. Decyduje tak, jak na to stać jego menerów.

O MUZEACH

Większość starszych zbiorów muzealnych polskich (założonych w wieku XIX) jak naprz. Muzeum Narodowe w Krakowie, wygląda w ten sposób, że dla ich uporządkowania i oczyszczenia od eksponatów mniej wartościowych należałoby usunąć większą część obrazów. Winne temu fałszywe metody oceny dzieł sztuki, stosowane w wieku XIX i automatycznie, siłą bezwładu, trwające dotychczas.

Rozpoczynając się w czasach Stanisława Augusta, malarstwo polskie dzięki żywotnemu kontaktowi z przodującą wówczas kulturą plastyczną Francji i Włoch osiągnęło odrazu wysoki poziom rozwoju (Bacciarelli, Norblin, Płoński, Orłowski).

Późniejszy jego rozwój został jednak zahamowany.

Obok wypadków politycznych przyczyną było słabe wyrobienie artystyczne społeczeństwa, poszukującego w malarstwie nie wartości plastycznych, lecz łatwo dostępnej opowieści, fabuły, anegdoty. Malarz dbający o wartości malarskie, siłą rzeczy zostawał wyeliminowany i niedostępny dla widza. Zgodnie z całokształtem nastawienia romantycznego dążono przedewszystkiem do obrazów „uduchowionych", pogardzając przyziemnym „materjalizmem" istotnych uchwytnych wartości malarskich. Stąd kult fabuły i tematu, jako „duchowej" nadbudowy ponad materją malarstwa. Stąd pogarda dla rzetelnej pogłębionej pracy malarskiej, jako niegodnej prawdziwego „mistrza" i „wieszcza". Dlatego wówczas, gdy w innych krajach pracowano nad środkami pogłębienia wyrazu malarskiego — u nas „natchniony" mistrz tylko przyswajał jedną z gotowych technik, gdyż główny ośrodek jego zainteresowań mieści się gdzieindziej — w pędzących nogach koni, w scenach myśliwskich, w przeduchowionych zjawach i rozdarciach wzniesionych rąk. Ten w rzeczywistości, niedorozwój artystyczny usiłowano i czasami, jeszcze dziś usiłuje się przedstawić, jako specyficzną cechę polskiej sztuki narodowej.

Skutkiem lekceważenia bezpośrednich walorów malarskich stało się to, że większość artystów tylko przejmowała z Petersburga, Monachjum lub Francji utarte tam sposoby malowania, nie wnosząc nic nowego do ogólnego dorobku kultury plastycznej. Społeczeństwo, nastawione na łatwą przynętę tematu, nie orjentowało się, że artyści, uznawani i cenieni przez nie, — po większej części są zwykłymi epigonami — i wytworzyło swoistą hierarchję wartościowania malarzy nie podług reprezentowanej przez nich istotnej wartości malarskiej, lecz podług frapującej atrakcji tematu. Ta rezygnacja artystów z oddziaływania walorów malarskich stanowi główny prąd sztuki polskiej w wieku XIX i przyczynia się do wyrobienia o niej sądu, jako o sztuce drugo- lub trzeciorzędnej.

Obok tej linji historji sztuki polskiej istniała druga linja, rozwijająca się w związku z rozwojem ogólnoeuropejskiej kultury plastycznej i zmierzająca do najwyższego poziomu artystycznego. Ten drugi prąd, niedoceniony i mało popularny wówczas (Michałowski, Rodakowski, Szermentowski, Kotsis, Aleksander Gierymski, Ślewiński, Pankiewicz) nawiązuje do ówczesnej twórczości artystycznej, stanowiąc odpowiednik ogólnoeuropejskiego rozwoju plastyki i dowodząc, że w czasach Delacroix zdobyła się sztuka polska na poziom Michałowskiego i Rodakowskiego, że poszukiwania Kotsisa stanowią odpowiednik analogicznych poszukiwań szkoły barbizońskiej i że w okresie impresjonizmu mógł istnieć malarz o tak wybitnej kulturze plastycznej, jak Aleksander Gierymski.

W kształtowaniu kultury plastycznej największe znaczenie przypada muzeom.

Dlatego ze względu na kierunek kształtowania się kultury plastycznej szerokich mas społeczeństwa łódzkiego nie może być obojętnem, jak będzie się odbywała rozbudowa zbiorów muzeum miejskiego im. J. i K. Bartoszewiczów. Czy po linji przełamywania nałogów i braków poprzedniej epoki, po linji rehabilitacji sztuki polskiej, po linji zbierania rzeczywistych, lecz naogół ukrytych, odrzuconych i niedocenionych wartości tkwiących w malarstwie polskiem — czy też biernego zbierania wszystkich uznanych końskich scen Kossaków i perwersyj seksualnych J. Malczewskiego?

Muzeum im. J. i K. Bartoszewiczów, gdzie koniec XVIII wieku w malarstwie polskiem zapoczątkowany jest świetną kolekcją prac Norblina, wymagałoby dalszego uzupełnienia na takim samym poziomie.

JESZCZE I. P. S.

Utworzenie placówki I. P. S. w Warszawie w roku 1930 spotkało się z wielkiem uznaniem artystów, zniechęconych do poziomu Zachęty. Dzisiaj po latach sześciu stosunek artystów do I. P. S-u, niewiele różni się od dawnego ustosunkowania się do Zachęty.

I. P. S., którego celem miało być „organizowanie wystaw, stojących na możliwie najwyższym poziomie, aby wydobyć z artystów maximum twórczego wysiłku i wpływać dodatnio na podniesienie kultury artystycznej szerokich mas społeczeństwa", nie docenił, że rozwój kultury plastycznej powstaje w starciach zwalczających się grup i kierunków. I. P. S. stał się terenem reprezentacyjnych i po większej części urzędowych wystaw zagranicznych, oraz dorocznych salonów, na które przyjmowane są prace w znikomej ilości (maximum trzy, a przeważnie jedna lub dwie), i które nie mogą dać należytego pojęcia o kierunkach, nurtujących w poszczególnych grupach artystów. Wśród tego zbiurokratyzowania urzędowych pokazów, hamujących rozwój sztuki, wyróżniał się dodatnio sezon zimowy 1933/1934, w którym kilka wystaw ilustrowało walkę pomiędzy akademizmem Akademji Warszawskiej, a impresjonizmem kapistów.

Obecnie jesteśmy świadkami ponownej serji urzędowych lub konwencjonalno-dyplomatycznych pokazów. Widocznie zeszłoroczny, skromny zresztą, ruch i ożywienie w sztuce nie odpowiadają intencjom I. P. S-u.

KOMITET REDAKCYJNY: *Karol Hiller*, *Aniela Menkes*, *Władysław Strzemiński*, *Stefan Wegner*

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: *Karol Hiller*

REDAKCJA: *Łódź, Plac Wolności 1. Związek Zawodowy Polskich Plastyków w Łodzi.*

Odbito w „Drukarni Polskiej" L. Mazurkiewicza i S-ki, Sp. z ogr. odp. w Łodzi, Kilińskiego 93, tel. 214-64